

**EUGENIO HERMOSO, UN UTÓPICO EN MADRID**

Tesis Doctoral

Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas

Directora: Mercedes Espiau Eizaguirre

Autor: Rodrigo Vargas Nogales

## INTRODUCCIÓN

Los motivos por los que elegí trabajar sobre la trayectoria artística de Eugenio Hermoso son múltiples, pero además que todos ellos existía una deuda personal con el pintor que llevaba años queriendo saldar. Su obra es uno de los factores fundamentales de mi vocación artística. Al igual que él, soy natural de Fregenal de la Sierra, e incluso del mismo barrio en que él vivió su infancia. Los cuadros de Hermoso están en mi memoria casi desde que tengo uso de razón, y fueron las primeras grandes obras de arte que vi en mi vida. Existe por tanto un cierto sentimiento de deuda con él, por haber servido como inspiración y motivación para iniciarme en la pintura.

Fuera del plano más personal, pero no menos importante, debemos mencionar lo excitante que resulta enfrentarse al estudio de un material que pocas veces ha sido objeto de investigación de manera rigurosa. Uno tiene la sensación de estar transitando por un camino que nadie ha recorrido antes, y esto resulta enormemente motivador. “Montar a Hermoso” era una tarea por abordar, y yo he intentado hacerlo en este trabajo. He intentado ofrecer una visión lo más completa posible de su evolución pictórica desde sus orígenes hasta el final de su vida, de manera que el interesado pueda hacerse una idea de quien era, de dónde venía y por qué llegó a donde llegó.

*“Durante años se ha ignorado una producción artística no vanguardista, monopolizándose así la historiografía. Si seguimos ignorando esta producción estaríamos incurriendo en una operación ideológica”* (Brihuega, 1981:25) Existe un vacío en la historia del arte español del siglo XX que afecta a numerosos artistas que a pesar de no estar en los movimientos de vanguardia, realizaron una producción pictórica ingente sobre todo en las primeras tres cuartas partes del siglo. Estos permanecen en su mayoría en el más absoluto ostracismo y es nuestro deber sacarlos a la luz para componer un espectro real de lo que fue esta etapa en el arte español. Los motivos por los que se ha dado esta situación, que llega hasta nuestros días, son fundamentalmente dos:

- Las grandes figuras del arte de vanguardia de este período eclipsan casi todo lo

que se hizo alrededor de ellos por su enorme trascendencia a nivel nacional e internacional, a pesar de que no debemos olvidar que en buena medida esta producción pictórica era hecha por artistas españoles que no trabajaban en España sino en el extranjero.

- Por otro lado tenemos que estos artistas no interesados por las ideas de vanguardia han sido relacionados frecuentemente y con todo merecimiento, con los sectores más conservadores y reaccionarios del panorama artístico español. Después de los convulsos años vividos a nivel político, una guerra civil y una dictadura de cuarenta años, la joven democracia española ha querido pasar de puntillas sobre determinados pasajes de su historia, obviando buena parte de la misma. Es ahora, que pasados los años comenzamos a tener cierta distancia, cuando nos corresponde poner en valor esa parte de la historia del arte olvidada para poder ofrecer una visión más acorde a la real.

Hermoso es uno de esos artistas que en ocasiones resultan incómodos a determinados estamentos, por sus pronunciamientos políticos y su beligerancia contra los artistas y las ideas de vanguardia. Nuestra tarea no es enjuiciar sus planteamientos ni sus acciones, sino estudiar su producción artística y contextualizarla para darle el peso específico que tuvo a nivel nacional y regional. Obviamente es un personaje con luces y sombras, pero a pesar de haber sido deliberadamente olvidado como muchos otros, creemos que tiene numerosos aspectos que poner en valor, y que hacen de él un personaje digno de estudio.

La búsqueda de la modernidad española, desde una posición mediatizada por cierto complejo de inferioridad frente a nuestros países vecinos, nos ha hecho buscar desesperadamente entre nuestros artistas el entronque con las grandes corrientes de la vanguardia europea, olvidándonos de que muchos de estos artistas han realizado esa producción fuera de nuestras fronteras.

Por lo general la realidad aquí era bastante más árida, y los fenómenos de vanguardia llegaban tan sólo a una élite cultural que no era más que una pequeña parte de la población (algo que desgraciadamente no ha cambiado mucho a día de hoy). El resto del país se movía en otras coordenadas. Geográficamente podemos hablar de un centro como Barcelona, donde la proximidad con Francia hacía que fuese un lugar mucho más parecido al resto de Europa culturalmente, o la condición de capitalidad de Madrid, que aunque más atrasada que la ciudad condal también recibe ciertas influencias del extranjero. *“Existe así una especie de centro y periferia que avanzan a dos velocidades completamente distintas”* (Peña López, M.C. 1993)

Estudiando la obra de Hermoso podemos ver cómo se refleja esta dicotomía en un artista que procede del suroeste de Badajoz pero que acaba viviendo y trabajando en Madrid. Es realmente interesante ver cómo se evidencia esta circunstancia en la obra de Hermoso, puesto que utiliza precisamente ese origen rural extremeño para, en el contexto del regionalismo, encontrar su sitio dentro del panorama artístico español.

A pesar de haber vivido su momento de gloria y haber logrado éxitos importantes, no podemos decir que Hermoso sea un artista de primerísima fila dentro del panorama nacional. Sin embargo, si hablamos del contexto extremeño la cosa cambia. Extremadura es durante gran parte del siglo XX una región periférica fronteriza con Portugal, una frontera política y cultural que la convierte en una especie de fondo de saco, el lugar donde todo acaba. La ciudad de Badajoz, a la que Hermoso permanecerá muy unido durante toda su vida y en la que pasará estancias y hará numerosas amistades, es una pequeña ciudad provinciana y atrasada donde la figura del pintor frexnense destaca con rotundidad. En general, en el páramo cultural que era la región extremeña por aquellos años, la importancia de Hermoso es crucial, dado que no son muchos los paisanos que lleguen como él a ostentar cargos y recibir premios y reconocimientos en la capital de España. Pero además de esto, su obra es importante para Extremadura en general porque convierte a ésta y a sus gentes en el objeto principal de la misma. Son los hombres y mujeres extremeños los que pueblan los cuadros de Hermoso, que pasean por el resto del país e incluso por América latina las estampas populares y los tipos de sus paisanos de la baja Extremadura. Dentro del papel vertebrador del regionalismo en la cultura española de principios del siglo XX, a Hermoso le corresponde el papel de pintor de Extremadura por excelencia, y hoy día es imposible hablar de la imagen del mundo rural extremeño de esa época sin recurrir a sus cuadros.

Estudiar su trayectoria artística es así mismo explorar los ambientes artísticos y académicos de fin del siglo XIX y las tendencias renovadoras que surgieron a principios del XX, pero también la polarización que sufrió al igual que el resto de la sociedad en los años republicanos y durante la Guerra Civil, para acabar sondeando la madeja tejida por las instituciones culturales del franquismo y la utilización postrera del arte contemporáneo como medio de propaganda aperturista y síntoma de falsa tolerancia en los circuitos internacionales. El devenir de las viejas instituciones académicas queda evidente en este recorrido temporal por el panorama artístico español, como también quedan al descubierto las “extrañas relaciones” entre agentes políticos y artísticos que, por motivos de conveniencia, acaban convirtiéndose en compañeros de un viaje que hoy en día no interesa demasiado airear. En este estudio abarcamos casi un siglo de historia del arte español y de sus instituciones artísticas, uno de los períodos más convulsos y agitados de nuestra historia como país, para el que Hermoso y su producción pictórica nos sirven de hilo conductor.

Para la elaboración de este estudio hemos hecho una aproximación a la evolución, etapas y desarrollo de su carrera artística. Hemos intentado contextualizarlas dentro del panorama artístico de cada momento, buscando las aportaciones de los distintos movimientos que se producían en esa época en cada uno de los ámbitos geográficos en los que se movió el pintor.



En un primer bloque hemos analizado sus años de formación, las instituciones en las que se formó, la huella que dejó este tipo de enseñanzas en su producción pictórica y su forma de entender el arte. De igual manera vamos a estudiar también cómo la experiencia de su paso por una formación académica reglada como la que se impartía en la España de finales del XIX y principios del XX, dejó una marca tan profunda en él que le acompañó hasta los años en los que él se convirtió en docente, ya fuese en la academia de Huelva o en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En definitiva son las dos caras de una misma moneda, el Hermoso alumno y el Hermoso profesor, ambos con una misma visión acerca de lo que debía ser la pedagogía artística y por consiguiente de lo que debía ser entendido como arte.

El siguiente apartado lo dedicamos a las obras que compusieron los sucesivos envíos a los certámenes oficiales. Al proceso de adquisición de galardones y medallas en estos certámenes hasta la máxima condecoración posible, la Medalla de Honor, le llamaremos la “carrera oficial”. Hacemos un estudio pormenorizado de cada uno de los grupos de obras que presentó a las convocatorias, definiendo las diferentes estrategias empleadas por el pintor para conseguir el reconocimiento del jurado, siempre dentro del formato más o menos estandarizado del “cuadro de concurso”. Este capítulo nos dará una visión de cómo estaba articulado el panorama artístico en la España de principios del XX, y cómo paulatinamente todo este andamiaje fue desmontándose y perdiendo presencia hasta convertirse en un formato de concurso-exposición residual que en poco o nada representaba la totalidad de la producción artística que se realizaba en el país, principal objetivo con el que fue creado. La relación entre el arte y el poder establecido queda patente en la evolución de estos certámenes que sufren tantas vicisitudes en estos años como la propia política nacional.

En un tercer capítulo nos centramos en la producción más personal de pintor. Aunque alguna de las piezas que analizamos en este apartado formó parte de algunos envíos a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, otras muchas son obras de un carácter más íntimo que hoy en día incluso siguen estando en la casa que tenía el pintor en su pueblo puesto que Hermoso nunca quiso desprenderse de ellas. Con el análisis de estos cuadros pretendemos establecer una teoría en la que quede definida la forma en que entiende el mundo, cómo lo representa en sus pinturas, y cómo reacciona finalmente ante los cambios sociales y políticos que se producen en sus últimos años de vida.

Este último bloque lo subdividimos a su vez en otros dos. En el primero hablamos de la “utopía hermosiana”, esa forma de representar un mundo idealizado que entronca con ideas surgidas de los movimientos utópicos que se desarrollaron en Europa durante los siglos XVII y XVIII. Analizamos cómo este tipo de planteamientos se manifiestan en la personalidad artística de Hermoso, tamizados por supuesto por el contexto español, y condicionados fuertemente por el origen sociocultural del artista.

El segundo sub apartado lo enfocamos casi por completo al estudio de las obras que componen la llamada serie *Nertóbriga*. Hacemos un recorrido desde obras anteriores en el tiempo que fueron precursoras de esta serie, y analizaremos todo el proceso de creación de un alter ego (Francisco Teodoro de Nertóbriga), con el que firmó las pinturas y su autobiografía en un momento de profundos cambios sociales, políticos y artísticos. Estas obras son para él un desahogo personal y a nosotros nos permitirán conocer cómo vive la transformación del panorama artístico, la reordenación de los agentes que componen el mercado y la crítica de arte, así como la pérdida de peso de instituciones como la Academia. Con el análisis pormenorizado de estas obras pretendemos también ponerlas en valor, dado que tanto por sus características técnicas como por el pequeño formato de muchas de ellas y los materiales empleados de menor calidad que en otras piezas, actualmente se encuentran infravaloradas. Por el contrario es ahí donde nosotros hemos buscado las conexiones con la modernidad, en las aproximaciones estéticas con el expresionismo de artistas como Munch o Ensor, así como en la elaboración de la obra de arte cargada de sentido crítico, y la concepción del arte como medio de denuncia.

## METODOLOGÍA

Uno de los motivos que nos llevó a elegir la obra de Eugenio Hermoso como objeto de estudio es el acceso directo a una ingente cantidad de obras que se encuentran en su Casa Museo de Fregenal de la Sierra, alrededor de cuatrocientas piezas. Esta es una fuente de trabajo de valor incalculable para cualquier investigador y no podemos negar que ha sido un factor decisivo en la elección del tema para nuestra Tesis Doctoral.

Hemos llevado a cabo un proceso de recopilación de datos que se ha prolongado en el tiempo casi quince años. Durante todo este tiempo hemos trabajado numerosas fuentes bibliográficas, algunas de ellas sólo posibles de encontrar en bibliotecas como la de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. El fondo bibliográfico del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo también nos ha surtido de monografías de gran valor a la hora de contextualizar la producción artística de Hermoso. Otras bibliotecas frecuentadas han sido la Biblioteca General de la Universidad de Sevilla, la de la Facultad de Ciencias de la Educación o la de Ciencias de la Información, también pertenecientes a la misma institución. Algún volumen que ha resultado extremadamente útil, como la biografía escrita por Fabián Conde, ha llegado a nuestras manos gracias a la generosidad de paisanos de Fregenal. Esta circunstancia no es extraña si tenemos en cuenta que estos libros fueron publicados en 1927 y que la tirada con que salieron no de

ser muy numerosa dado que por entonces Hermoso era un autor muy conocido en su tierra pero no tanto para el público en general.

Hay que decir que a día de hoy no existe una publicación que aborde la obra de este pintor en su totalidad con el suficiente rigor científico. Lo más parecido es su autobiografía, que llega hasta el año en que recibe la Medalla de Honor. De ella se pueden extraer numerosos datos, pero no deja de ser un interesantísimo texto en ocasiones novelado. Francisco Lebrato hace un repaso importante por una gran parte de su producción, pero también lo hace con un tono biográfico. Son abundantes las alusiones a circunstancias personales vividas entre el escritor y el artista, pero a la hora de analizar las obras se queda en la superficie y se nota una evidente falta de objetividad, probablemente atribuible a la amistad que los unía. Mencionable es la publicación que hemos manejado del que se daba en llamar biógrafo oficial del pintor Enrique Segura (Fabián Conde). Como su título refiere, es una biografía que abarca el período de vida desde la infancia hasta 1927. Nos ha aportado algunos datos útiles a la investigación, pero mezcla constantemente lo biográfico con el análisis de obras, empleando una metodología algo confusa. Hay que decir que en esta publicación aparecen también algunas reseñas y críticas de exposiciones del pintor de Fregenal.

Algunas instituciones como el Museo de Bellas Artes de Badajoz llevan haciendo un esfuerzo importante desde hace años para poner en valor la obra de Hermoso, editando catálogos como el monográfico de 1999 o colectivos como los de coleccionismo privado, en los que se hacen análisis rigurosos de algunas de las obras más relevantes de la producción artística del pintor extremeño. Pero la cantidad de obras que pintó fue tan ingente, que veíamos necesario un estudio mucho más amplio, que abarcase toda su producción desde sus obras de formación hasta las últimas que hizo. Para esta labor que nos propusimos hay que reconocer que la bibliografía sobre Hermoso es muy escasa y nos ha dificultado en ocasiones el trabajo.

Hemos llevado a cabo varias entrevistas a distintas personas que tuvieron relación personal o profesional con Hermoso, o que son especialistas dentro del campo al que se refiere nuestro estudio. Los entrevistados fueron los siguientes:

- Manuel Parralo Dorado. Doctor en Bellas Artes. En el momento de la entrevista Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense. Artista plástico natural de Fregenal de la Sierra. Conoció en vida a Eugenio Hermoso.
- Francisco Lebrato Fuentes. Escritor natural de Oliva de la Frontera y amigo personal de Eugenio Hermoso. Autor de monografías dedicadas a artistas extremeños, entre ellas una al pintor frexnense.
- José Eugenio Carretero Galán. Sobrino nieto de Eugenio Hermoso y Presidente de la Fundación Eugenio Hermoso Legado Rosario Hermoso.
- Juan Fernández Lacomba. Académico de Bellas Artes de la Academia de Santa Isabel de Hungría. Investigador y artista plástico.
- Antonio López García. Artista Plástico y alumno de Eugenio Hermoso durante sus años de formación en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Otro pilar no menos importante para la realización del trabajo ha sido la visita a museos en los que se encuentra obra de Hermoso. Por supuesto, el que más información nos ha aportado ha sido su Casa Museo de Fregenal, pero muy importante ha sido también el Museo de Bellas Artes de Badajoz. En un segundo escalón, por tener menor volumen de obras, se encuentran otras instituciones como el Museo de Bellas Artes de Sevilla, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Museo de Cáceres, la Diputación de Cáceres o el Museo de Cádiz.

Hemos llevado a cabo un análisis de las obras más representativas de cada uno de los períodos, haciendo una clasificación y sistematización de más de cien obras. Este trabajo de campo es uno de los que más urgían para poner en valor la producción pictórica de Hermoso, pero hay que decir que debería hacerse una catalogación completa que recogiese los datos técnicos de todas las obras de las que se tiene conocimiento. Esta tarea es tremendamente complicada por encontrarse buena parte de la obra fuera de España, principalmente en países como Chile o Argentina, a donde llegó en las exposiciones organizadas por Pinelo, Wicomb o Artal. Otro problema que hemos encontrado es que resulta casi imposible seguir el rastro de piezas que fueron vendidas en el primer cuarto de siglo, de las que únicamente tenemos las reproducciones fotográficas de los libros en el mejor de los casos. Algunas de ellas deben encontrarse en manos de los herederos de los compradores originales, y ni siquiera desde la Fundación Eugenio Hermoso Legado Rosario Hermoso se tiene constancia del paradero de las mismas o de si se han destruido.

Hemos analizado las obras desde el punto de vista iconográfico y técnico, estableciendo paralelismos entre las pertenecientes a diferentes períodos. De este modo hemos elaborado un discurso que articula la evolución de su producción en cada época, desde sus primeros años de formación hasta sus últimos cuadros realizados poco antes de su muerte. Así mismo hemos hecho una clasificación de las obras según su finalidad, atendiendo a si son obras destinadas a las exposiciones nacionales o concursos, o a otro grupo de obras más personales hechas únicamente para la contemplación íntima y no para la exhibición pública, como la Serie Nertóbriga.

Ha sido importante la labor de contextualización de la producción pictórica de Hermoso dentro del panorama artístico español e internacional, buscando las conexiones si las hubiere con las vanguardias, pero también situando al artista dentro de la producción nacional. Esto último nos ha permitido buscar vasos comunicantes de ida y vuelta con otros artistas que estaban desarrollando su carrera artística a la vez que lo hacía Hermoso. Igualmente la relación con el contexto histórico, político y cultural nos parecía imprescindible para entender el porqué de la evolución de su trayectoria artística. Hemos analizado cómo el ambiente en que se movió en cada una de las etapas de su vida se tradujo en sus pinturas en mayor o menor medida, configurando esa personalidad artística tan peculiar dentro de la escena nacional.

En ocasiones nos hemos encontrado con problemas de datación y título, algo que hemos resuelto en algunos casos con el trabajo de campo realizado, con aquellas obras

que tienen dichos datos en la parte posterior o aparecen en alguna publicación. En otros casos nos ha sido imposible fecharlas con exactitud, si bien podemos incluirlas con seguridad en los diferentes períodos que hemos establecido para organizar su producción. Todas las pinturas que aparecen en la relación de inventario al final del estudio aparecen catalogadas y con todos los datos de que se tiene constancia, incluyendo las inscripciones al dorso realizadas por la propia hija del pintor Rosario Hermoso.

Igualmente hemos subsanado algún error que el propio artista comete en su autobiografía en cuanto a participaciones en Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Para ello hemos tenido que recurrir a otras fuentes bibliográficas como los inventarios de participación que realizó Bernardino Pantorba.



1	RELACIÓN CON LOS SISTEMAS DE ENSEÑANZA ARTÍSTICA .....	13
1.1	Primeros pasos: la infancia en Fregenal. ....	13
1.2	Estancia en Sevilla: la Escuela de Bellas Artes.....	15
1.3	Llegada a Madrid: ingreso en la Escuela de Pintura y Escultura. ....	19
2	LA CARRERA OFICIAL .....	31
2.1	Definición y concepto. ....	31
2.2	Los primeros logros. (Exposición Nacional de Bella Artes 1904). ....	36
2.3	El comienzo de todo. (Exposición en el círculo de Bellas Artes 1905.) ....	38
2.4	El mayor éxito llega temprano. (Exposición Nacional de Bellas Artes 1906.) .....	42
2.5	Con <i>Rosa</i> entra la psicología a escena.(Exposición Nacional de Bellas Artes 1908) .	47
2.6	Un golpe de timón. (Exposición Nacional de Bellas Artes 1910).....	49
2.7	“Sostenella y no enmendalla” (Exposición Nacional de Bellas Artes 1912) .....	52
2.8	La luz, el color y la alegría son el camino.(Exposición Nacional de Bellas Artes 1917) .....	55
2.9	Esencia frexnense. (Exposición Nacional de Bellas Artes 1919).....	58
2.10	La búsqueda de otro camino. (Exposición Nacional de Bellas Artes 1922.) .....	62
2.11	Una apuesta por el desnudo. (Exposición Nacional de Bellas Artes 1924) .....	65
2.12	La Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes.(Exposición Nacional de Bellas Artes 1926) .....	69
2.13	Decepción y Crisis. (Exposición Nacional de Bellas Artes 1930) .....	72
2.14	Un último esfuerzo. (Exposición Nacional de Bellas Artes 1932).....	76
2.15	La República y la posguerra. (Exposiciones Nacionales de Bellas Artes 1934, 1936 y 1941) 79	
2.16	Exaltación religiosa. (Exposición Nacional de Bellas Artes 1942).....	80
2.17	Nuevos tiempos, nuevo esfuerzo. (Exposición Nacional de Bellas Artes 1945) .....	83
2.18	La Medalla de Honor. (Exposición Nacional de Bellas Artes 1947) .....	86
3	UTOPIA Y DISTOPÍA .....	91
3.1	¿Qué es la “utopía hermosiana”? .....	91
3.1.1	El territorio. ....	92
3.1.2	El campo / la naturaleza.....	96
3.1.3	El retorno a la pureza. ....	102
3.1.4	La arquitectura de la utopía. ....	108
3.1.5	Historia y tradiciones.....	111
3.1.6	La religión .....	121

3.1.7	La mujer.....	136
3.2	DISTOPÍA.....	149
3.2.1	Antecedentes. ....	149
3.2.2	La crítica.....	154
3.2.3	La política.....	165
3.2.4	La sociedad civil.....	167
3.2.5	La pintura y el arte. ....	182
3.2.6	Reconocimientos y méritos. ....	194
3.2.7	Falsificaciones.....	202
3.2.8	Consideraciones técnicas sobre la <i>Serie Nertóbriga</i> . ....	203
4	CONCLUSIONES .....	208
4.1	Aspectos formales.....	208
4.2	Aspectos iconográficos .....	210
4.3	Contextos e intenciones.....	212
5	BIBLIOGRAFÍA.....	214
6	ÍNDICE DE FIGURAS.....	218



## 1 RELACIÓN CON LOS SISTEMAS DE ENSEÑANZA ARTÍSTICA

En este capítulo realizaremos un repaso por los años de formación del joven Hermoso, cómo era su día a día y las instituciones en que estudió, la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y la Escuela de Pintura y Escultura de Madrid. Veremos cómo vivió esos años de juventud y de qué manera se vio influenciado por profesores y compañeros. Analizaremos los programas de estudio que realizó, las asignaturas que se impartían, etc... Con ello nos haremos de una idea de cómo se fue forjando la idea de artista y el concepto de arte que luego desarrolló a lo largo de toda su trayectoria posterior. Igualmente veremos cómo este tipo de formación dejó una huella profunda en él, y cómo ésta metodología será exactamente la misma que empleará en la época en la que se convierta en profesor, tanto en la academia de Huelva como en Madrid.

### 1.1 Primeros pasos: la infancia en Fregenal.

El contexto en que nos encontramos es el de una familia de trabajadores del campo que viven en un entorno rural, concretamente en Fregenal de la Sierra, al suroeste de Badajoz y muy próximo a la provincia de Huelva y a la frontera con Portugal, entre los años 1885 y 1897. Como todos los niños de su entorno, acude a la escuela hasta que tiene que ayudar a su padre para mantener la economía familiar.

Antes del primer contacto con cualquier tipo de institución relacionada con la enseñanza artística, Eugenio Hermoso fue realizando un proceso de aprendizaje totalmente autodidacta a base de copiar grabados de Santos, Vírgenes, guerreros tomados de novelas de caballería, etc...

No tenemos conocimiento de que se conserve ninguno de estos dibujos que hacía de niño, según cuenta en su autobiografía, a veces con la intención de decorar los altares de Mayo cuando llegaban las fiestas, a veces realizados por gusto para entretenerse. Estas inquietudes e intereses son frecuentes entre las personas que tienen un sentido estético de las cosas, y en su pueblo de Fregenal, a finales del siglo XIX, estas imágenes fueron educando la mano de Hermoso y dejando claro a familiares y conocidos, que lejos de ser un pasatiempo como el de otros niños, mostraba a las claras que ahí había un artista en potencia.

Una vez convertido en profesor, será firme defensor del importante papel que puede jugar la copia de grabados de obras de arte en la formación de un artista. Sin duda queda patente el agradecimiento a un recurso que permitía llevar las obras de arte hasta lugares como un pequeño pueblo del sur de Extremadura, en un momento en el que no existían otros medios para educar a la gente y la información era muy limitada. Gracias a estas reproducciones se podía dar a conocer tanto el arte antiguo

como el actual en escuelas y otras instituciones. El cromo y la estampa serán algo por lo que cree Hermoso que debería apostar el Estado Español, como hizo en su momento el Estado Francés con su “Ecole Francaise Contemporaine”<sup>1</sup>, para hacer llegar hasta el último rincón del país las obras de la historia del arte y difundir de paso las pinturas de los creadores actuales.

Además de dar a conocer las obras más importantes de la historia del arte, los futuros artistas podían aprender nociones de composición, claroscuro, proporcionalidad o anatomía copiando estas reproducciones y en los casos en que fueran de color podrían tener una experiencia cercana a la visión de la obra, algo que difícilmente se dará en la vida de manera directa. Recordemos que estamos a finales del siglo XIX y la movilidad no era ni de lejos la que tenemos en la actualidad pues los medios de transporte no eran los de hoy y las distancias pesaban mucho más.

De modo que gracias a estas ilustraciones que aparecían, por ejemplo, en los libros que se manejaban sobre vidas de Santos o novelas de caballería pertenecientes a la humilde biblioteca familiar, Eugenio Hermoso fue haciendo sus primeros acercamientos al dibujo.<sup>2</sup>

Paralelamente a esto, daba rienda suelta a sus inquietudes escultóricas - siempre según lo contado por él mismo en su autobiografía - durante las horas que robadas a la escuela, pasaba en el Berrocal haciendo esculturillas de barro con otros niños. Este es un paraje cercano al lugar donde estaba emplazada la escuela a la que asistía Hermoso, un paisaje que será muy importante para él por su belleza y por su singularidad, pero que además en ese momento le proporcionaba la arcilla con la que hacer sus modelados y las peanas en forma de rocas para exhibirlos.

En 1912, pintará una composición en la que recreará una de aquellas competiciones escultóricas que llevaba a cabo junto a otros niños durante “la montaera”, que así es como se llaman las ausencias injustificadas a clase en la zona de Fregenal. Volveremos a esta obra más adelante, cuando tratemos el tema de los

---

1 Se refiere a los grabados producidos por la *Ecole de Beaux Arts* de Francia que se utilizaban en las clases de las escuelas de arte como modelos para que los alumnos los copiaran. Hermoso envidiaba el empeño del Estado Francés de difundir las grandes obras de la historia del arte con estos trabajos, algo que sucedía desde la ilustración y que resultaba útil desde el punto de vista de la expansión de la cultura y de la exaltación del patrimonio nacional. En los primeros cursos de las enseñanzas impartidas por las instituciones artísticas, como las Escuelas de Arte, los alumnos copiaban este tipo de estampaciones para aprender a dibujar, antes de enfrentarse a la copia de elementos tridimensionales o de experimentar con el color. La no existencia de una institución en España que se dedicase a una labor similar, fue esgrimida por gente como Hermoso como elemento determinante en la escasa difusión del llamado por ellos “arte español” frente a la producción artística realizada en Francia.

2 Las estampas han sido siempre el vehículo de información icónica de los artistas. Ha sido una práctica muy común desde el siglo XV. Todos los artistas tenían importantes colecciones de estampas de donde sacaban iconografías para sus obras.

niños dentro de la iconografía de la obra pictórica de Hermoso, pero hay que decir que son momentos en los que el protagonista de nuestro estudio comienza a sentir una clara vocación, aunque en un principio no contaba con muchos apoyos debido a lo poco productivo y lo lejano que debía parecer eso de querer ser artista en un pueblo de Extremadura por aquellos años.

Poco antes de marcharse a Sevilla, en la Escuela de Artes y Oficios de Fregenal, un profesor le regaló los primeros óleos y algunos números de la ilustración



Figura 1. *Museo de Sevilla*. (1900)

Española. No pudo sacar provecho de la formación que ofrecía esta institución debido a que el enfoque de las enseñanzas que se impartían estaba más relacionado con oficios prácticos como la carpintería o la forja, aunque que con estos útiles que le regalaron sí que pudo crear algunas composiciones que debieron llamar mucho la atención de las personas que lo trataban. Fundamentalmente fueron una maestra de Fregenal y una comadrona las que convencieron a la familia de que el joven Eugenio debía recibir una formación artística para poder, al menos, intentar vivir de la pintura. El lugar más cercano a Fregenal en el que obtenerla era

Sevilla, donde había una Escuela de Bellas Artes.

## 1.2 Estancia en Sevilla: la Escuela de Bellas Artes.

Tras hacer el examen pertinente ingresa en la Escuela el curso 1897/1898, en la segunda quincena de Enero.<sup>3</sup> Gracias a unas recomendaciones que le proporcionaron los contactos adecuados, al principio de su estancia en Sevilla llevaba sus dibujos a

---

3 La Escuela de Bellas Artes de Sevilla se encontraba situada en el edificio que hoy ocupa el Museo de Bellas Artes, el antiguo Convento de la Merced y el museo que allí había estaba destinado a albergar objetos artísticos y arqueológicos de toda índole, en su mayoría procedentes de conventos e iglesias desamortizados o de las ruinas de Itálica. Era un museo con un discurso parecido a las antiguas cámaras de maravillas, dividido en una zona de pinturas y o otra de antigüedades, en el que los objetos abigarrados se hallaban dispuestos sin mucho orden, pero servían a los alumnos para tener modelos que copiar. Las clases se impartían en horario nocturno por lo que muchos de los estudiantes completaban su formación en talleres de artistas o artesanos de la ciudad, como en el caso de Hermoso el taller del pintor Francisco Narbona.

Gonzalo Bilbao para pedirle consejo. Pero casi desde su llegada, llamó la atención de Virgilio Mattoni, a quien sorprendió la calidad de los dibujos copiados de grabados de Miguel Ángel y Hans Holbein. En su clase de dibujo, en la que los alumnos se dedicaban a copiar grabados, adquirirían los conceptos básicos de composición y claroscuro, primer paso de la enseñanza académica reglada.

De ahí pasó a la clase de Muñoz Esteve, en la que hacían dibujos de esculturas de yeso, comenzando por medallones platerescos y terminando por cabezas completas como las de Mercadante, o por esculturas del friso del Partenón. Estas clases eran impartidas en horario nocturno, así que con la intención de completar su formación solicitó permiso para trabajar en el Museo copiando esculturas de Itálica, lo que consiguió.

De esta época es un pequeño óleo en el que aparece representada una de las esquinas del Claustro Grande del actual Museo de Bellas Artes. Esta obra, de pequeño formato, está fechada en 1900 y en ella podemos observar cómo la luz entra por los arcos y se desliza sobre la superficie de las piezas arqueológicas que se encuentran dispuestas junto a las paredes y en los intercolumnios. Este no deja de ser un ejercicio de estudio de la luz y de recreación de texturas como las del mármol de la escultura de Adriano, la piedra del altar romano cilíndrico de Trigueros, el barro del ánfora o el bronce del bajorrelieve. Las calidades están magníficamente conseguidas y en ella se puede apreciar un alarde de recursos técnicos al alcance de pocos estudiantes de segundo año de la Escuela. La paleta de colores empleada recuerda sin duda a las de las obras que podía contemplar en sus horas de estudio ante las obras que estaban en el museo. Hay un predominio de los colores tierra muy evidente, y esta es una de las características presente en muchos cuadros de la escuela sevillana que tanto admira. Esta es una influencia evidente y una pista del camino que va a seguir Hermoso en los años venideros. Los marrones o los rojos del cuadro son reflejo de los que pueden apreciarse en muchas pinturas de las que se exhibían en las salas contiguas, en bodegones y fondos en los que aparecían objetos de barro y azulejos. Como decía Francisco Pacheco en sus *Diálogo de la Pintura*: *“Cuando las figuras tienen valentía, debuxo y colorido, y parecen vivas, y son iguales a las demás cosas del natural que se juntan en estas pinturas, que habemos dicho, traen sumo honor al artífice”*. Y es que además de aprender el oficio del pintor, con estas obras que son un despliegue de virtuosismo, se iba ganando un reconocimiento entre compañeros y profesores que no haría sino ir en aumento. A pesar de todo, obras como esta serán una anécdota en la producción pictórica de Hermoso, ya que en pocas ocasiones la figura humana cederá su papel protagonista dentro de la composición, lo que nos lleva a recordar que este tipo de cuadros no son para el artista sino un puro ejercicio de entrenamiento. Sin duda, la calidad de obras como esta fueron determinantes para que Hermoso se viese animado por sus propios profesores, con Jiménez Aranda al frente, a dar el salto a la Escuela de Madrid, donde podría continuar con una formación que en Sevilla no podían darle.

En estos años de gran actividad formativa, Hermoso entró en el estudio de Francisco Narbona, donde recibió lecciones de Manuel Martín Santos y, para completar

su formación, asistía a las clases de Anatomía de Gabriel Lupiáñez y a las de Historia del Arte de José Gestoso.

Tenemos pues que durante los dos primeros años de formación académica, realizó fundamentalmente dibujos en los que por un lado copiaba grabados, y por otro,



Figura 2. Autorretrato. (1899)

esculturas o vaciados grecorromanos o pertenecientes a los fondos del Museo. Este tipo de formación está enmarcada en los planteamientos más estrictamente académicos y en ella se prima ante todo el aprendizaje y desarrollo de las destrezas y la potenciación de los recursos técnicos. Tan sólo la asignatura de Historia del Arte aportaba al futuro artista algún conocimiento sobre esta materia, pero siempre entendida como una mera catalogación de estilos artísticos. Parece así estar más dirigida a la formación de artesanos que a la de artistas, entendidos estos como ejecutores de una profesión liberal basada en la creación intelectual. Pero no adelantemos acontecimientos, ya que el debate acerca del artista en el mundo contemporáneo no había hecho

más que comenzar y de él hablaremos cuando analicemos otro grupo de obras en las que Hermoso se postula sin tapujos y deja clara su posición al respecto.

En el segundo año, en la Clase de Colorido ya pintaba modelos vivos y tras el paso por la clase de Muñoz Esteve, pasó a otra muy similar a la que en Madrid se denominaba “Del Antiguo y Ropajes”. Aquí se producirá la primera toma de contacto de Hermoso con la pintura de modelos del natural y debió ser un momento crucial en su carrera, puesto que para la realización de toda su obra artística, los modelos humanos serán la herramienta básica y fundamental. La figura humana se convertirá en el objeto principal de estudio y en el tema fundamental de la obra de este artista. Hasta tal punto se vería seducido por la representación del cuerpo humano que cuando se eliminó la asignatura de Colorido, se reunió con varios compañeros para alquilar un estudio en la calle Gerona donde contratar modelos para seguir pintando.

Se conserva en la colección Ramón Serra un dibujo fechado el 20 de Julio de 1899 en el que un jovencísimo Hermoso experimenta con su propia imagen, algo que hará numerosas veces, en parte porque afirmaba que uno mismo es el modelo más paciente y a la vez el más barato que se puede encontrar. Se presenta girado de tres cuartos con la luz entrándole por la izquierda y con el busto esbozado, lo que nos ofrece una idea de su indumentaria. Nuevamente estamos ante un ejercicio puramente académico, sin más intenciones que el estudio del claroscuro, la anatomía y la

morfología del rostro humano. La ejecución es de gran calidad, a pesar del poco tiempo que el alumno lleva en la Escuela y de tener tan sólo dieciséis años, aunque se aprecian algunas dificultades en la parte posterior del cuello y en las simetrías faciales.

El dibujo será una de las piedras angulares de la obra de este artista y si se posicionará en contra de las vanguardias, será por la ruptura que estas conllevan con el concepto tradicional de dibujo realista basado en la representación de la naturaleza. Fueron muchas las horas invertidas en la realización de ejercicios de este tipo de copia de un modelo vivo y dejaron tanta huella en él que decidió hacer de la figura humana el centro de su propuesta artística. A lo largo de su carrera y cuando los tiempos hacían evidente que este tipo de planteamiento realista estaba superado, intentó evolucionar tímidamente hacia una interpretación de la forma menos ortodoxa, pero jamás fue capaz de abandonar los planteamientos de dibujo académico adquiridos en esta época, lo que en cierto modo le encorsetó.

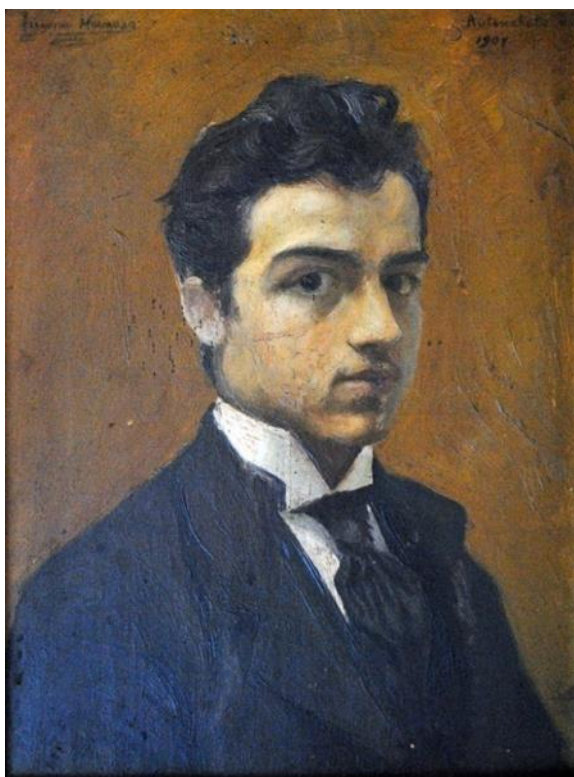


Figura 3. Autorretrato. (1901)

Las asignaturas que completaban su formación a nivel teórico en estos años eran las de “Anatomía” e “Historia del Arte”, impartidas por Gabriel Lupiáñez y José Gestoso respectivamente. No eran diarias, sino que se alternaban y se impartían por la mañana. Había pues una descompensación evidente entre las horas dedicadas a la formación práctica y las dedicadas a la formación teórica o intelectual; una prevalencia de lo técnico sobre lo conceptual, de la forma sobre el discurso. Esta circunstancia reforzará la visión que tendrá Hermoso sobre la práctica artística, a veces más próxima a la de un artista gremial de la Edad Media que a la de un artista del siglo XX. A

pesar de esto su afán de superación inquebrantable hará que a lo largo de su vida vaya adquiriendo una formación cultural aceptable, pero nunca podrá decirse que llegue a ser un artista intelectual. Estas carencias serán reconocidas por él en su autobiografía y evidentemente se verán reflejadas en ocasiones en lo limitado del discurso de su propuesta artística. No obstante, la poca importancia dada a la formación intelectual de los jóvenes artistas entroncaba con una manera de entender el oficio por parte del sistema académico, más preocupado por potenciar la técnica y enrocado, a nivel intelectual, en la repetición de fórmulas exitosas.

De esta época se conserva también un autorretrato a óleo. Está fechado en 1901 y volvemos a encontrar al pintor nuevamente como modelo de sí mismo en una posición muy similar a la del dibujo anterior, tanto que cabe la posibilidad que sea una



interpretación al óleo del mismo. Son sus primeros pasos con el colorido pero ya se puede apreciar claramente la destreza a la hora captar la expresividad de la mirada del sujeto retratado. Hay una limitación cromática evidente en el tratamiento de las telas y la carnación. La composición no es algo que preocupe en exceso y el fondo es completamente neutro, pero lo esencial de la obra de Hermoso empieza a ser palpable en este pequeño ejercicio: las miradas de los retratados, la vida que se intuye tras el lienzo, todo lo demás es accesorio; el retrato como verdadera imitación del natural. La actitud nos muestra a un joven seguro de sí mismo, que se sabe capacitado para hacer grandes cosas. No es un joven pueblerino apocado, sino que se representa a sí mismo como alguien que tiene muy claro lo que quiere y lo deja ver en su mirada; que trata de tú a tú al espectador y que, a pesar de su evidente juventud, se muestra firme y confiado.

Dice Francastel que desde hace milenios la noción de retrato estaba basada sobre un mismo principio que era la unidad de la persona. Aún el esclavo podía encontrarse a sí mismo, gracias a un voluntario acto de emancipación, es decir, de cierta realidad autónoma. Algo de eso parece haber en este cuadro, en el que artista empieza a verse desde fuera y empieza a construir su propia imagen. Es el momento en el que el anónimo hijo de un campesino empieza a ser consciente de que puede ser alguien, de que tiene el don de crear. Se va reconociendo a sí mismo como alguien que tiene algo que decir y que aportar, está tomando conciencia de artista.

El gran número de autorretratos que se hace nos permitirá hacer un seguimiento de la evolución de su personalidad y de su actitud frente al mundo en general y al arte en particular. En un autorretrato el artista se muestra como quiere que los demás le vean y esto nos proporciona una información muy valiosa a la hora de estudiar su trayectoria vital y artística, puesto que con cada cuadro contribuye a crear una imagen de sí mismo y supone un posicionamiento ante el mundo nacido de sus valores y de su propuesta pictórica. Del análisis de estos, podremos extraer muchas claves de cómo está y de cómo se ve Hermoso a lo largo de toda su trayectoria.

### 1.3 Llegada a Madrid: ingreso en la Escuela de Pintura y Escultura.

En 1901 Hermoso llega a Madrid con una carta de recomendación de Virgilio Mattoni para el profesor de la Escuela José Garnelo. Éste le ofrece la posibilidad de hacer un examen de ingreso -que pasa con facilidad- y matricularse en las clases de “Antiguo y Ropajes”, “Historia del Arte”, “Anatomía” y “Perspectiva”. Con posterioridad pasaría a la de “Colorido” que era la que realmente le interesaba. En un trimestre aprobó las teóricas y dejó de asistir a ellas. Nuevamente nos encontramos que la formación técnica propiamente dicha, está por encima de la intelectual. Probablemente este factor será determinante, junto a otros de los que hablaremos más tarde, en la incomprensión de Hermoso hacia los movimientos de vanguardia y la evolución conceptual que tendrá el arte a lo largo de la primera mitad del siglo XX. La finalidad de la obra de arte, la figura

del artista contemporáneo y la evolución del mercado del arte serán muy difíciles de comprender para él, empeñado como estuvo toda su vida en la defensa de un estatus más propio de épocas pasadas que del siglo en que vivió. Sin contacto apenas con los cenáculos de la modernidad e interesado sólo por los grandes maestros del arte antiguo, su conexión con el arte generado por las vanguardias será casi inexistente. A pesar de que la mayoría de los alumnos de la escuela querían ser paisajistas como el director de



Figura 4. *Casa de Campo*. (1909)

para ser utilizadas en fondos de cuadros. No hay que olvidar que aunque siempre pintaba los modelos del natural, en muchos casos aparecen en medio del campo o en un entorno urbano compuesto para la ocasión, y prácticamente nunca pintados “in situ”. Ejemplos de estas piezas son algunas pinturas de pequeño formato en las que aparecen



Figura 5. *Nocturno*. (1910)

la escuela, Muñoz Degraín, Hermoso tenía muy claro que el retrato y las composiciones de figuras humanas iban a ser las protagonistas de sus mejores obras, aunque se conservan en su casa algunos ejercicios de paisajes que debieron ser especiales para el pintor puesto que pertenecen a su colección personal. Probablemente no sean más que apuntes o bocetos

representadas casas de campo, paisajes como el Berrocal, las sierras que rodean al pueblo de Fregenal o vistas del mismo desde las afueras. A pesar de que como hemos dicho no trabajaba pintando al aire libre, en ocasiones, para algunas obras concretas sí que hizo algunos dibujos con anotaciones que le servían de referencia para luego llevarlos al cuadro, como será el caso de “La Juma, la Rifa y sus amigas”.

En el Casón del Buen Retiro pasa muchas horas dibujando y pintando puesto que allí se encontraba el Museo de Reproducciones Escultóricas.<sup>4</sup> Allí se hizo

un retrato que, según cuenta en su autobiografía, gustó mucho a Garnelo y a Muñoz

4 El Museo de Reproducciones Escultóricas, que hoy se encuentra integrado en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, constaba ya por entonces con más de 3.000 piezas de vaciados del arte oriental (asirio, caldeo y egipcio), clásico (griego, romano e ibérico), medieval (románico y gótico), del renacimiento, barroco y neoclasicismo. En la colección hay reproducciones de escultura y arquitectura, glíptica, pintura, artes decorativas y armamento, sobre diferentes soportes (escayola, papel, metal, vidrio, etc...)



Degrain. En ese pasaje del libro menciona también que utilizó un espejo inclinado - que había colocado en el suelo para contemplar el techo de Lucas Jordan - para hacerse un autorretrato con un punto de vista diferente. Por este dato y por la edad que representa, creemos que éste es el retrato al que hace alusión. Es probable que tanto la poca calidad de las pinturas como la oxidación de los barnices impidan ver con fidelidad el aspecto original de este cuadro, pero se puede seguir observando la predilección por los colores terrosos en una paleta bastante reducida. A pesar de esto, el escorzo está perfectamente captado y la distorsión creada por la posición del espejo en que se refleja está muy conseguida. En la imagen podemos apreciar cómo el todavía joven pintor se representa aún más altivo que en anteriores autorretratos, espoleado quizá por los logros

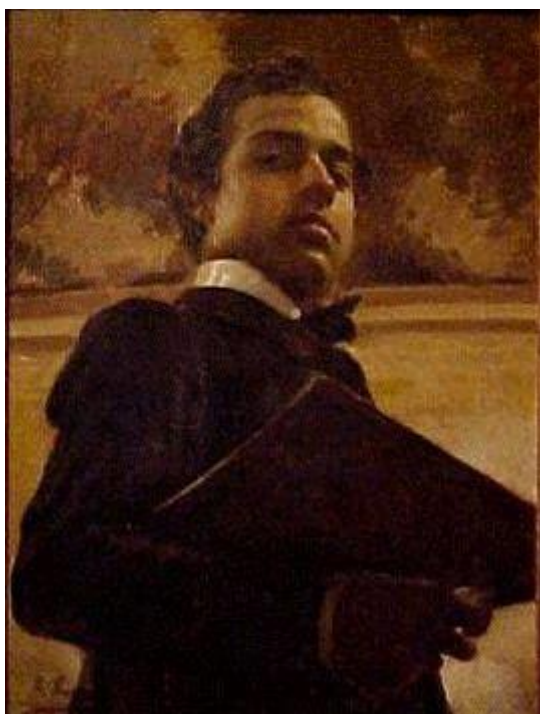


Figura 6. *Autorretrato*. (1902)

conseguidos en la Escuela, donde destacó desde un primer momento. Sin duda, debía sentirse pletórico y realizado, pues aquel niño salido de lo más humilde del campo comenzaba a ver posible alcanzar los más altos reconocimientos artísticos del país. El auténtico “sueño americano” a orillas del Manzanares.

Otra gran Institución que supuso un referente importantísimo en la formación de Hermoso fue el Museo del Prado, donde pasó muchas horas estudiando y copiando alguna de las obras que forman la colección. Para conseguir el permiso para pintar allí, era necesario estar en posesión de un documento en el que se dieran referencias del aprendiz por parte de alguna personalidad vinculada al mundo académico

y, en el caso que nos ocupa, no fue otro que Gonzalo Bilbao, que pertenecía a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el que le avaló.<sup>5</sup>

Como puede apreciarse, el grueso del trabajo realizado por Hermoso en el Museo del Prado, lo compone el estudio de la obra de Velázquez. Esto no es casual,

<sup>5</sup> Las obras que copió fueron:

- Busto de “Felipe IV” anciano (Velázquez).
- Busto del “Infante Baltasar Carlos” a caballo. (Velázquez).
- Las tres cabezas de los personajes centrales de “Los Borrachos.” (Velázquez).
- Una a la que califica como repetición más grandiosa del busto de “Felipe IV”. (Velázquez)
- Estudio de “Mariana de Austria”. (Velázquez).
- “El Niño de Vallecas”. (Velázquez).
- La torva faz de “Sebastián de Morra”. (Velázquez)
- Media figura de San Pablo tomada del cuadro “San Antonio Abad visita a San Pablo Ermitaño”. (Velázquez).
- Estudio de las cabezas de los querubines de “La Coronación de la Virgen”. (Velázquez).
- Tres copias más del Greco.
- “Cristo de Velázquez”. (Copia de encargo para el periodista Morains). (De Nertóbriga F.T., 1955: 166)

dado que el artista extremeño sienta sus bases pictóricas en la tradición de la gran pintura sevillana y la evolución lógica es pues, tras haber aprendido las lecciones que encierran las obras de la pinacoteca de esta ciudad, seguir los pasos del sevillano más universal. En ese momento existía una corriente en España que ponía en valor la pintura de Velázquez, El Greco y Zurbarán como máximos exponentes de la llamada “Escuela Española”, que junto con Goya representaban las cimas de la pintura en nuestro país. A Zurbarán lo había estudiado bastante en Sevilla, pero la fabulosa colección de piezas de Velázquez del Prado le ofrecía la posibilidad de aprender copiando las lecciones magistrales que entrañan cada uno de los retratos realizados por él.



Figura 7. *Los Borrachos*. (Velázquez 1628)

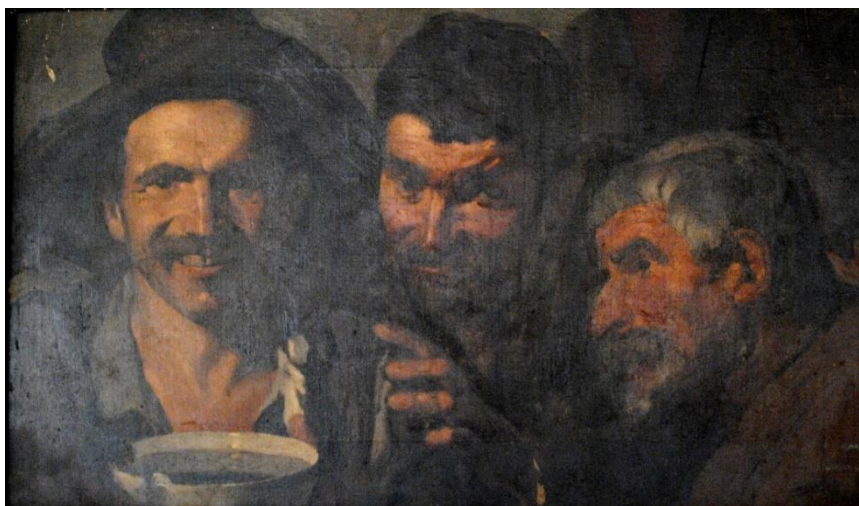


Figura 8. *Los Borrachos*. (E. Hermoso hacia 1902)

De entre estos ejercicios de aprendizaje pictórico mencionados se conservan en su casa de Fregenal a día de hoy algunos ejemplares. Hemos podido estudiar los siguientes:

Sobre la copia de tres cabezas de los borrachos de la obra de Velázquez titulada “El Triunfo de Baco” hay que decir que está algo estropeada debido al paso del tiempo y

probablemente a la baja calidad de los materiales empleados por Hermoso en sus años de estudiante, pero se puede apreciar a simple vista la buena factura del estudio. Escogió las tres cabezas de estos personajes probablemente porque lo que realmente le interesaba era la construcción formal de los rostros y las carnaciones, aunque es destacable el nivel de factura del cuenco y su contenido, así como las partes apreciables de los ropajes. En trabajos posteriores veremos influencias más que evidentes de la obra del pintor sevillano como en la cabeza de su padre que le sirvió de estudio para el cuadro de “El Petitorio”. La piel cuarteada y rojiza, curtida por la dureza del trabajo en el campo y surcada por las huellas que deja el tiempo, recuerdan de forma plausible a estos rostros de los personajes velazqueños. Este trabajo le hizo seguir manejando una paleta de colores parduzcos y terrosos que estarán presentes en algunas de las obras que más adelante analizaremos. El estudio de las posibilidades expresivas del rostro humano es algo que va a interesar sobremanera al joven artista, preocupado por representar con corrección las formas y, a la vez, deseoso de conocer los recursos al alcance de un pintor a la hora de transmitir emociones y sensaciones a partir del rostro de los personajes retratados. Quizá ese y no otro sea el motivo por el cual eligió a estos tres en lugar de al supuesto protagonista de la composición, el dios Baco. Se van afianzando así los que serán los pilares básicos de la obra pictórica de Hermoso: el dibujo definido y la expresividad de los rostros.



Figura 9 Felipe IV.(Velázquez 1653/1655)

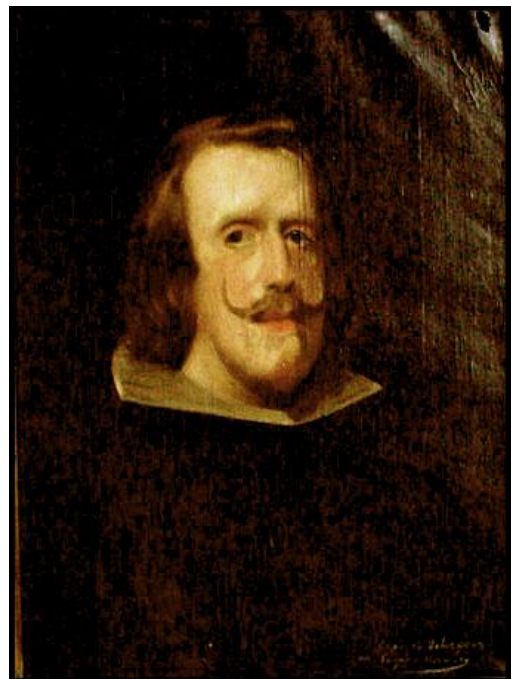


Figura 10 Felipe IV.(E. Hermoso hacia 1902)

Copia del busto de Felipe IV de Velázquez. En este caso ha trabajado con un fragmento de una obra mayor, de la que utiliza tan sólo el busto del Rey. Volvemos a encontrarnos con una tela algo deteriorada que incluso ha sufrido algún desperfecto por



causa del agua, pero que nuevamente nos da idea de la técnica que ya poseía Hermoso en esta época a pesar de su juventud. El objeto de estudio es la cabeza del Rey. Consigue captar con gran fidelidad esa expresión tan “borbónica” que tenía este personaje y que Velázquez presenta y asimismo reproduce, con esa pincelada suelta del sevillano las carnaciones rosadas y el cabello dorado del monarca. Capta con gran acierto la expresión melancólica y cansada del viejo Rey, en éste que fue el último retrato que se dejó hacer de manos del genio. Resuelve con bastante soltura la manera “atmosférica” de pintar tan velazqueña, no apareciendo por ningún lado la línea que sí encontramos en sus obras más tempranas. El color modela la forma, pero en ningún momento la destruye ni la interpreta. La elección de estos modelos para trabajar con las copias probablemente no es casual, pues dentro de las muchas posibilidades que tiene elige aquellas que se caracterizan por una marcada expresividad. Lo hasta ahora citado junto con elementos como la mirada del Rey que con tanta maestría captó el pintor de la Corte, serán aprendizajes muy valiosos que el extremeño llegará a dominar como pocos en su época y que le permitirán realizar obras en las que los personajes retratados parezcan poder establecer un diálogo directo con el espectador. Los ojos oscuros de las mujeres extremeñas y de todos sus modelos en general, serán famosos en los círculos artísticos de principios de siglo y una de sus mayores señas de identidad.



Figura 11. *Infante Baltasar Carlos*. (Velázquez 1635)



Figura 12. *Infante Baltasar Carlos*. (E. Hermoso, hacia 1902)

Nuevamente tenemos la cabeza de un personaje de una obra de Velázquez como estudio de aprendizaje. En este caso se trata de un fragmento del Infante Baltasar Carlos de Austria a caballo. Esta tela, oscurecida como las anteriores por el paso del tiempo, muestra la habilidad con la que Hermoso sabe reproducir la evidente vaporosidad de la pintura del pintor cortesano, de la que se llegó a decir que era un “boceto de gran

tamaño”. (Gállego, J.1998) Esta característica no va ser la tónica general en la obra posterior de Hermoso, puesto que se decantará sobre todo en determinadas épocas por una forma de pintar más definida, en la que en ocasiones se puede casi intuir la silueta de los elementos que la componen. En los años de juventud tenderá a buscar más la definición de Zurbarán que lo atmosférico de Velázquez, si bien a medida que pasen los años buscará evolucionar y se permitirá ciertas licencias en el dibujo no dejándolo tan apretado y cerrado. Las calidades de las telas han sido igualmente bien reflejadas, aunque los efectos cromáticos no son lo que más llamará la atención del joven artista, a juzgar por lo que podremos ver en sus obras originales en los años posteriores.

El dibujo ejercerá un dominio casi absoluto sobre el color, aunque como es normal en los primeros años de trabajo de cualquier artista, encontraremos excepciones que se deben probablemente a la experimentación y a la búsqueda de un lenguaje propio.

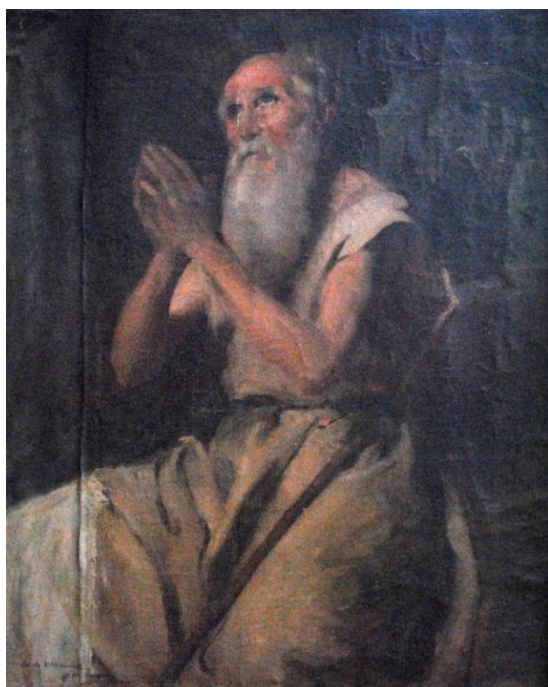


Figura 13. *San Antonio Abad y San Pedro Ermitaño*. (E. Hermoso, hacia 1902)

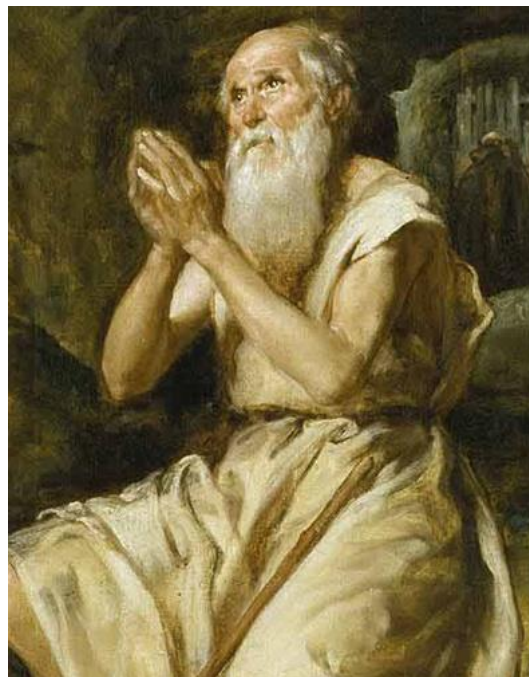


Figura 14. *San Antonio Abad y San Pedro Ermitaño*. (Velázquez, 1634)

Uno de los trabajos que está más deteriorado del grupo al que nos estamos refiriendo es la figura de San Pedro perteneciente a la obra “San Antonio Abad y San Pedro Ermitaño” de Velázquez. Una vez más, prescinde del fondo que no le interesa y se centra en la figura humana de San Pedro. Esta copia le sirve para estudiar a fondo la expresividad del rostro del Santo; la anatomía en general de la figura- pues al contrario que los anteriores trabajos aquí el fragmento es de tres cuartos y no sólo la cabeza- y por último le sirve para trabajar sobre los pliegues de la tela del hábito del personaje. Las telas serán un tema de estudio para el joven Hermoso ya que la indumentaria de los personajes que representará a lo largo de su carrera irán ataviados con vestimentas muy

diversas y muy bien recreadas. La pintura original está realizada a base de finas capas de pintura y la copia está francamente bien resuelta, algo que se puede apreciar a pesar de lo estropeado de los barnices y el craquelado de la película pictórica. Este interés entronca con la tradición de la pintura de la que se nutre el extremeño, pero además nos evoca la obra de un antecesor suyo como Zurbarán, a quien elogiará en numerosas ocasiones, evidenciando así la influencia sobre su obra pictórica.

En estos años de formación, hemos visto que sus fuentes las forman artistas clásicos en el caso de los pintores a los que estudia en el Museo de Sevilla y copia en el Museo del Prado, la estatuaría que dibuja en el Museo de Reproducciones Artísticas del Casón del Buen Retiro y en el plano literario La Biblia, textos de Homero, obras de Cervantes, Lope de Vega y los románticos que son los que figuran entre sus lecturas habituales. Durante este primer curso en Madrid acudía a la biblioteca del Ateneo a leer con bastante asiduidad y así fue supliendo numerosas lagunas y carencias que tenía su

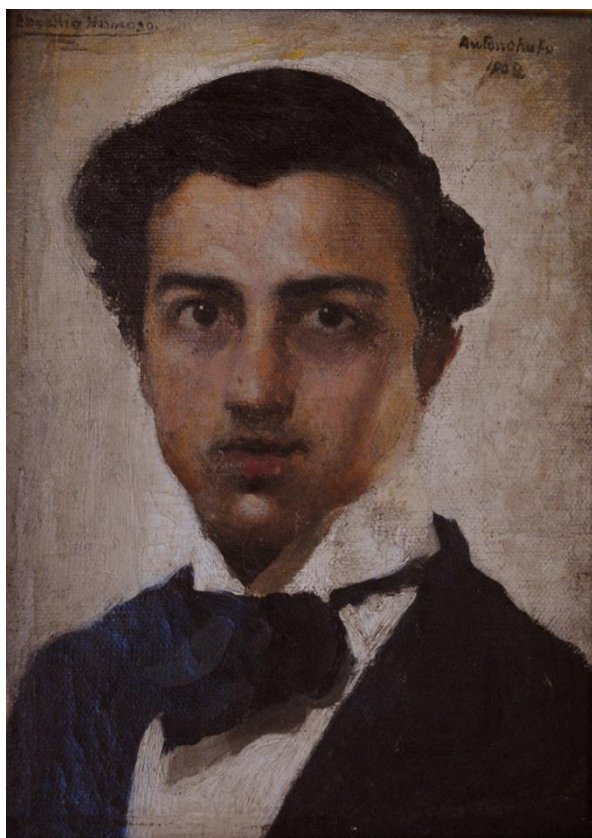


Figura 15. Autorretrato. (1902)

educación de hijo de campesino extremeño. Sin embargo manifiesta un gran desinterés por el arte más actual. Quizá esto se deba a la necesidad de conocimiento del arte y la cultura con mayúsculas de la que había carecido durante su infancia en el pueblo. A menudo nos encontramos que los grandes artistas que formaron parte de las vanguardias de esta época pertenecían a familias relacionadas con el campo de las artes y tenían una posición acomodada que les había permitido cursar estudios en su juventud. Hermoso tuvo que hacer todo ese trabajo a marchas forzadas dado el retraso que había supuesto para él nacer en un pueblo y pertenecer a una clase social muy humilde. Es imposible decir cómo habría sido su evolución de haber nacido en otro contexto sociocultural,

pero puede que algunas de las limitaciones conceptuales de su discurso se deban a esta circunstancia.

En este primer año alquiló un estudio en la Calle Alcalá esquina con Pradillas, y en él hizo cuadros en los que el motivo principal eran niños. Probablemente el motivo del interés por los niños como tema pictórico lo podemos encontrar en obras como las de Murillo en las que figuran con frecuencia como protagonistas de las telas, aunque más adelante entraremos más a fondo en esta cuestión.



Participó en la Exposición del Círculo de Bellas Artes de 1902, celebrada en el Palacio de Cristal y acudió con una pequeña tela en la que había representado dos cabezas de niños y un autorretrato, que por la fecha podría ser este (Figura 15). En él puede apreciarse claramente la influencia del trabajo de copista en El Prado. La pincelada es algo más suelta que en otras obras suyas, aunque sin descuidar lo más mínimo el dibujo, pero el color está aplicado de manera que no se producen cortes sino suaves transiciones entre las formas. Detrás de esta “manera” probablemente esté el intento por parte de Hermoso de utilizar los conocimientos que estaba adquiriendo copiando a Velázquez en un autorretrato. El fondo vuelve a ser intrascendente, tan sólo tiene la finalidad de apoyar el claroscuro para modelar la cabeza. El cuadro no es excesivamente rico de color, pero con los pocos recursos con los que cuenta, ofrece un resultado bastante satisfactorio en lo que es un mero ejercicio de aprendizaje sin más



Figura 17 *Mi Modelo Pepito / Esperando el Desayuno*. (1903)

pretensiones del joven pintor. La composición obedece a la clásica fórmula de busto en tres cuartos, y vuelve a hacerse patente la habilidad de Hermoso de dotar de expresividad cada uno de sus trabajos. Con una mirada intensa y directa se presenta ante el espectador en lo que parece una pose de autoafirmación. El peinado y la vestimenta con ese pañuelo anudado denotan cierto aire romántico, en lo que es un claro intento del joven Hermoso de participar de las tendencias artísticas que pululan por Madrid, y alejarse de la imagen de pueblerino con la que llegó hace tan sólo tres años a Sevilla.

Finalizado el curso, le fue concedido el Premio de una Medalla en la Escuela. No sólo destacaba en Sevilla, sino que también en Madrid

exhibió un nivel por encima de la media de sus compañeros.

Ya en 1903, en su segundo curso, se apuntó al Círculo de Bellas Artes. Además de ser más económico que el Ateneo, tenía cuatro horas todas las noches de clases con modelos vivos. Dos sesiones, una de modelo vestido y otra desnudo.

De 1903 es también la obra que Hermoso titula “Esperando el Desayuno o Mi Modelo Pepito”. Querría contraponer esta obra a otra de ese mismo año llamada “Al Colegio”. Es habitual que los artistas que se encuentran en formación y no tienen un estilo definido tengan este tipo de vaivenes y que podamos encontrar obras

diametralmente opuestas tanto en lo formal como en lo conceptual dentro de un período tan corto como un mismo año natural.

En la primera nos encontramos con una imagen compuesta por una figura sentada a la mesa, en un espacio cerrado y acompañada por los elementos típicos de cualquier bodegón clásico de la pintura del Siglo de Oro: verduras, frutas, loza y un gran botijo de barro. La escena recuerda en su luz y su composición a algunas obras de Velázquez como “La Cena de Emaús”, “Dos Hombres a la Mesa”, “El Aguador de Sevilla” o la “Vieja Friendo Huevos”. Hay una presentación de los elementos casi al mismo nivel de importancia en una hipotética jerarquía, haciendo que la mirada entre en la imagen por la parte inferior izquierda y vaya subiendo en diagonal posándose en esas acelgas que parecen oler y llevándonos hasta el niño para acabar en la figura desvanecida del botijo, tan terroso y húmedo como le gustaba al pintor sevillano. La escena está dotada de esa atmósfera densa de gran profundidad. La cocina es tremendamente humilde y la comida representada está en esa línea, unas acelgas, una lechuga, cebollas y un melón; detallado con gran minuciosidad, nos recuerda la puntual belleza de las cosas que sugiere lo perecedero de las mismas. Hasta la indumentaria del niño se encuentra alejada de cualquier lujo o superficialidad. Este mira fijamente al espectador y resulta difícil no sentirse directamente aludido. No está en medio de una acción, absorto y ajeno a su calidad de elemento observado. Muy al contrario nos busca con la mirada y parece querer establecer un diálogo con nosotros. Un diálogo franco, de tú a tú. Esta forma de dignificar a personajes que pertenecen a clases sociales poco pudientes será una constante en la obra del pintor de Fregenal, y probablemente esté influenciada por la manera en que nuevamente Velázquez retrataba a algunos miembros de la corte y a mendigos. Todo es austero y sencillo, como Hermoso, como su infancia, como el pueblo, como el campo, como los elementos de las obras de Zurbarán, a quien tanto admiraba. Esta obra destila un gusto por la gran pintura de la Escuela Española, y supone para Hermoso lo que los “Comedores de Patatas” para Van Gogh, una declaración de intenciones y un aviso de por dónde irá su obra posterior.

En cambio, “Al Colegio” recrea una escena típica de la sociedad burguesa. Dos niñas bien vestidas caminan con cierta desgana hacia el colegio acompañadas por una tercera figura, una criada de la casa a juzgar por su indumentaria. Esta imagen recuerda a las composiciones tan de moda en el Modernismo, pero resultan lejanas de la experiencia vital del niño salido de Fregenal hace apenas cuatro años. Evidentemente Hermoso, que siempre fue un estudiante interesado, conocía la pintura que se hacía en aquel momento y de ahí este acercamiento a una temática y una estética de éxito en aquella época. La sirvienta camina con cierta gravedad, atenta y pendiente del trabajo que tiene encomendado, y con las dos niñas podemos ver cómo empieza a experimentar con la psicología de los personajes, puesto que a una la represente tímida y esquiva y a otra algo más descarada mirando directamente al espectador. Esta forma de construir psicológicamente los modelos que aparecen en sus obras será una constante en su trayectoria como artista, y frecuentemente en las composiciones de grupo



encontraremos que establece relaciones de afinidades y antagonismos entre ellos, dotándolas así de gran riqueza expresiva.

Si nos referimos a la técnica empleada en ambas obras hay evidentes diferencias. En la primera de las dos, en la que retrata al hijo de su casera, el tratamiento es bastante parecido pictóricamente a las obras con las que la hemos comparado iconográficamente. El dibujo está bastante definido y la pincelada no es suelta, y aunque en el tratamiento de las acelgas del primer plano se permite alguna licencia, hay una evidente búsqueda



Figura 16. *Al Colegio*. (1903)

de veracidad que roza casi lo fotográfico. La luz envuelve la escena y le da coherencia a todo aunque sin grandes estridencias, y nuevamente encontramos un paralelismo con los bodegones de la tradición española, puesto que en lugar de recurrir a un fondo plano, crea un fondo en el que, enmarcada en una tímida arquitectura, una oscuridad aporta cierta espiritualidad a la obra, como en los cuadros de Sánchez Cotán. El valor tonal de la obra en general es bastante homogéneo y el marco queda desvanecido y poco definido por efecto lumínico, no por ausencia de dibujo. Es un cuadro terroso, como el material con el que están hechos el

botijo, el cuenco y la tierra donde han crecido las hortalizas

y las frutas. Todo recuerda a la pintura que ha estudiado en Sevilla y que es antecedente de la que ha copiado en El Prado.

En cambio, a la hora de hablar de “Al Colegio” la ejecución es completamente diferente. A pesar de que la obra está bastante deteriorada, como él mismo reconoce en su autobiografía por un exceso de cola en la preparación, se puede apreciar claramente cómo la pincelada es suelta y en ocasiones vaporosa. Hemos mencionado antes las evidentes deudas de este cuadro con el arte más actual de fin de siglo en cuanto a la temática y la iconografía, pero también las tiene en cuanto al tratamiento pictórico en sí. El dibujo cede importancia frente al color y quedan patentes los efectos lumínicos sobre todo en las telas de los vestidos. Hay una evidente intención de representar los reflejos de la luz en las superficies de los vestidos de las dos niñas, los únicos que denotan una calidad especial pues el de la criada es bastante apagado. Esta pieza será una rareza en

la producción artística de Hermoso, puesto que en no pocas ocasiones manifestará su oposición a los artistas que ceden protagonismo al color en sacrificio del dibujo y se prestan a utilizar efectos cromáticos como recursos fáciles en sus obras, puesto que según él no eran más que influencias de la pintura extranjera que había que evitar.

## 2 LA CARRERA OFICIAL

En este capítulo definiremos el concepto de “carrera oficial”, una especie de escalafón en el que los artistas españoles competían en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Analizaremos esta forma de organizar al estamento artístico, de dónde viene y cómo evoluciona con los años. Realizaremos un análisis pormenorizado de los envíos que realiza Hermoso a cada una de las convocatorias a las que concurre, prestando mayor atención a las piezas más representativas de cada uno. Gracias a ello veremos las distintas estrategias que seguirá a lo largo de su trayectoria artística hasta conseguir el mayor galardón que se otorgaba, la Medalla de Honor. Este camino estuvo jalonado de éxitos y fracasos, y estos no siempre vinieron parejos al nivel pictórico desplegado por el pintor en cada caso, pues como veremos, eran muchos los elementos externos los que condicionaban la consecución de los premios. La evolución de estos certámenes estaba estrechamente relacionada con la política cultural, y frecuentemente se producían luchas de poder que afectaban en un sentido u otro a los artistas. Las sucesivas participaciones de Hermoso nos permitirán hacer un estudio de la decadencia de este formato expositivo y de la transformación del mundo cultural en la España tardo franquista.

### 2.1 Definición y concepto.

Llamamos “Carrera Oficial” a la evolución dentro de las sucesivas participaciones en exposiciones o convocatorias realizadas por Instituciones Públicas. A principios del siglo XX, el evento más importante del panorama artístico español eran las Exposiciones Nacionales.<sup>6</sup> Falcón Conde en su obra *Hermoso Pintor*

---

6 Las Exposiciones Nacionales se convocaban con una periodicidad bianual, salvo en algunas ocasiones en las que se espaciaron tres años o incluso más, como en el caso de la Guerra Civil. Durante mucho tiempo estuvieron alternándose con otras convocatorias como las exposiciones del Círculo de Bellas Artes. En su mayoría se realizaban en Madrid, aunque en alguna ocasión se desplazaron a ciudades como Barcelona. La primera de ellas data de 1856 y se mantuvieron como un referente en la vida cultural y artística española hasta más allá de la mitad del siglo XX. Nacieron como un mecanismo del Estado para incentivar la creación artística (mecanismo ya adoptado en otros países como Francia), debido a la pérdida de la condición de mecenas de la Nobleza y la Iglesia de principales en el Antiguo Régimen. El Estado Moderno asume esa tutela con sus instituciones y se encarga del fomento de la actividad artística y, cómo no, de la creación de un “gusto oficial”. A estas muestras acudirán tanto artistas españoles como extranjeros (que se encuentren trabajando en España) y las muestras con las obras seleccionadas se harán en el espacio público que determine el Gobierno. Desde un principio existirán tres secciones: Pintura, Escultura y Arquitectura. La Academia de Bellas Artes de San Fernando nutrirá en la mayoría de las convocatorias al Jurado, que valorará la aceptación de las obras

*Contemporáneo* ya las critica por ser un batiburrillo de obras efectistas. Y es que en estas muestras se presentaban cientos de obras de artistas que, como Hermoso, buscaban visibilidad en el panorama español ya que los artistas tenían la obligación de desplegar todas sus habilidades técnicas en composiciones a veces de gran formato para conseguirlo. José Francés cataloga estos eventos como *“refugio de los amigos del escalafón y del encasillamiento. El resultado era una exposición carente de coherencia alguna y además la forma en que se exponían las obras no ayudaba en modo alguno, ya que había tantas que se colgaban en filas unas sobre otras. Únicamente se realizaban distinciones por secciones y en ocasiones, si el espacio elegido ofrecía la posibilidad, se dedicaban salas a temas concretos como “flores” o “bodegones”*. (Francés, 1926: 231)

La participación en estas convocatorias y la consecución de premios le granjeó la fama a Hermoso dentro de los círculos artísticos que no le dieron los encargos de retratos de sociedad, a pesar de sus magníficas dotes como retratista. A pesar de esto Lafuente Ferrari afirmó que tal vez, los grandes esfuerzos que realizó en las sucesivas convocatorias buscando cada vez un premio más importante, hicieron que perdiese algo de la pureza del artista y que el discurso pictórico quedase eclipsado tras sus numerosas composiciones de gran formato en ocasiones algo artificiosas y forzadas.

A comienzos del siglo XX Hermoso llega a Madrid con la intención de continuar sus estudios. *“En ese momento las plataformas de la ideología artística son las siguientes: la Exposición Oficial, el crítico de arte, la galería privada, el marchante, el Museo de Arte Moderno, las asociaciones de artistas y las revistas especializadas.”* (Brihuega, 1981: 81)

Con respecto a las Exposiciones Oficiales, en Madrid se realizan de manera bianual Salones de Otoño (emulando al modelo francés) organizados por el Círculo de Bellas Artes y llegará a realizarse, por parte de la Sociedad de Artistas Ibéricos<sup>7</sup>, un Salón de Independientes. Hay que decir de todos modos, que lo realmente moderno a comienzos de siglo eran las exposiciones individuales. Hasta ahora se habían producido sucedáneos en Círculos Provinciales de Bellas Artes, Ateneos, Sociedades de Amigos

---

o no para ser expuestas y repartirá los premios y Medallas. Los reglamentos que regirán cada una de las ediciones irán cambiando con el tiempo, y en algunos casos se verán afectados seriamente por los avatares políticos. Esto hará que se produzcan boicots parciales o se generen polémicas airadas y que, en definitiva, las muestras no consigan ofrecer una visión global del arte producido en España, sino más bien una visión parcial y fragmentada que dejará fuera a veces a los artistas con mayor proyección. La decadencia progresiva de esta fórmula de exposición se producirá durante los años de la Dictadura Franquista, donde quedará patente la obsolescencia de este formato expositivo y la tutela estatal llegará definitivamente a su fin.

7 Sociedad de Artistas Ibéricos. (S.A.I.) (1925-1936). En 1925 publicaron un manifiesto y realizaron una exposición en el Palacio de Cristal del Retiro, Madrid. Llevaron a cabo varias muestras tanto en España como en el extranjero hasta 1936. Estaban movidos en torno a una reacción contra la situación del arte en general en España. La heterogeneidad del grupo y las circunstancias políticas hicieron que no tuviese más recorrido en el tiempo, pero supuso un hito en el acercamiento de la creación plástica de nuestro país a la del resto de países europeos.

del País, casinos, establecimientos comerciales, Ayuntamientos y Diputaciones Provinciales. Pero tímidamente, poco a poco irá ganando terreno la galería de arte, hasta convertirse en el lugar de referencia para este tipo de eventos. Otras ciudades españolas como Barcelona crearán un tejido galerístico con mayor rapidez que Madrid, probablemente debido a la cercanía con Francia que estaba a años luz de la atrasada realidad española.

La figura del crítico de arte se erigió, tras la caída del Antiguo Régimen, en una pieza fundamental a la hora de construir la evolución de las distintas tendencias artísticas. Si bien este papel fue asumido con la creación del Estado Moderno por las academias, la fragmentación progresiva de los movimientos artísticos y la irrupción de las vanguardias hizo que, poco a poco, esa batalla se fuese decantando hacia el lado de los críticos quedando las instituciones académicas con un papel cada vez más residual. En España el desarrollo de una crítica de arte especializada y profesional será un proceso lento e incluso se producirán numerosas contaminaciones entre los críticos y los académicos, ya que algunas de las personas más influyentes en la crítica artística eran a su vez académicos, como el caso de Eugenio D'Ors. Pero no nos vamos a extender en este tema ya que lo exploraremos más detenidamente en posteriores capítulos.

La galería privada tal y como la entendemos hoy en día tampoco estaba muy desarrollada. No suponía una porción del mercado del arte lo suficientemente importante como para ser un actor determinante, aunque irá evolucionando lentamente desde la antigua fórmula de la casa de venta de cuadros decorativos hasta verdaderas galerías con un planteamiento artístico definido.

En cuanto a la figura del marchante, intermediario que poco a poco se iba haciendo imprescindible en el panorama artístico de comienzos de siglo, hay que decir que Hermoso nunca tuvo uno propiamente dicho, si bien realizó exposiciones con fines comerciales con Pinelo o Artal.<sup>8</sup> Probablemente la ausencia de interlocutor entre el artista y los posibles clientes redundó más si cabe en la escasez de encargos de entidad, e hizo que la docencia tuviese que ser un complemento importante para la subsistencia económica del pintor.

El Museo de Arte Moderno, ese museo que con los años se convertirá en un auténtico quebradero de cabeza por su indefinición, se nutría fundamentalmente de la compra de obras a artistas participantes en las Exposiciones Nacionales y, de manera obligatoria a partir de 1941, de al menos una de las obras cedidas por los glardonados en

---

8 El también Pintor sevillano Pinelo organizó una serie de exposiciones con fines comerciales en Argentina y Brasil consciente de la dificultad del mercado en Sevilla y España en general. En 1911 organiza una muestra en Río de Janeiro llamada Exposición de Arte Español y en 1912 en Buenos Aires. Seguirán a estas otras en Río y Sao Paulo. El arte español tenía buena acogida en estos países debido ya que había una considerable bolsa de emigración española con importante nivel adquisitivo. El tipo de pintura que hacía Hermoso y el resto de participantes en estas muestras, era muy del gusto de esta comunidad española que añoraba las tradiciones y costumbres de España desde el otro lado del Atlántico.

las mismas. Por este motivo, no existía ninguna política de compra coherente ni la vocación de articular ningún discurso artístico previo. El resultado era pues una colección de obras tan dispares como las propias exposiciones de las que provenían. Entre estas, figura, cómo no, alguna de Hermoso. Sería extraño que un artista que acudió a casi todas las convocatorias hasta que se le concedió la Medalla de Honor no tuviese ningún cuadro en el Museo de Arte Moderno. En este caso la pieza es “Rosa”, una obra galardonada con una Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908. Con el transcurso de los años, los fondos de este museo pasaron al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y a día de hoy este las tiene en parte almacenadas y en parte cedidas a terceros.<sup>9</sup>

El Museo de Arte Moderno organizaba a su vez exposiciones temporales que en ocasiones eran de carácter individual. En 1922 Hermoso hace su primera exposición individual en estas salas con relativo éxito comercial. Años más tarde comenta él mismo en su autobiografía: *“cuando los problemas con la crítica me movían a no exponer más, decido abordar el reto de montar una exposición individual en los Salones del Museo de Arte Moderno”*. (Nertóbriga, 1955: 722) Era el año 1945. La poca relación que tenía Hermoso con la mayor parte de los críticos hizo que tuviese escasa repercusión en los medios especializados. El debate de qué era el Museo de Arte Moderno y para qué debía servir ya estaba sobre la mesa y eventos como el de la individual de Hermoso no eran precisamente lo que buena parte de la crítica del momento entendía por arte moderno. Más bien era visto como el reflejo del inmovilismo institucional, la connivencia entre los Académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y los responsables de la política cultural del Régimen, y en definitiva como un síntoma evidente del atraso de un país como España que daba la espalda a la evolución del arte internacional y seguía enrocado en discursos caducos.

En cuanto al asociacionismo entre artistas, tampoco éste será su fuerte. A comienzos de siglo, con la evolución del mercado del arte, surgieron numerosos grupos de artistas que muchas veces nacían, más que con algún tipo de unión programática, con una vocación de defensa de derechos de los artistas frente a un panorama cada vez más mercantilizado. Frecuentemente los pintores y escultores se unían para montar exposiciones e intentar vender su producción. Este es el caso del joven Eugenio Hermoso que formó parte de un grupo llamado “Los Once”, todos ellos mayores que el extremeño y que sólo llegó a hacer una exposición en San Sebastián en 1906. No volverá a tener mayor relación con ningún grupo, más allá de la afinidad con la Asociación de Pintores y Escultores.<sup>10</sup> La concepción del asociacionismo de Hermoso

---

<sup>9</sup> El caso de la que aquí citamos de Hermoso es paradigmático. Perteneció a la pinacoteca madrileña pero está cedida al Museo de Bellas Artes de Sevilla, donde sólo es expuesta temporalmente debido a los problemas de espacio en las salas dedicadas al siglo XX. “A la Fiesta del pueblo” de 1917 también forma parte de los antiguos fondos del Museo de Arte Moderno. Como las anteriores pertenece en la actualidad al Museo Reina Sofía y se encuentra cedida al Museo de Cáceres donde está expuesta. Por último “Altar”, obra con la que consigue la Medalla de Honor en 1948, está cedida al Ministerio de Trabajo en Madrid.

<sup>10</sup> La asociación de Pintores y Escultores se fundó en Madrid en 1910. Fue creada por iniciativa de Eduardo Chicharro con apoyo del escultor Miguel Blay y el pintor Cecilio Pla. En el acta fundacional

tiene que ver más con lo gremial que con lo conceptual o programático, más dirigido a la defensa de los derechos de los artistas frente a las figuras emergentes de los críticos de arte y de los galeristas y marchantes que querían tomar parte de su porción en el mercado del arte. Nunca será asiduo de tertulias - aunque se dejaba ver en ocasiones por la de Valle Inclán - y desarrollará prácticamente toda su obra en solitario. Quizá este sea uno de los motivos de su singularidad en el panorama artístico en que vivió.

El último factor que nos falta por comentar es el de las revistas especializadas. En un país culturalmente atrasado a principios de siglo apenas existían profesionales que se dedicasen a la crítica de arte. Generalmente aparecían artículos en revistas o

publicaciones generalistas en los que se reseñaban exposiciones y se comentaba la presencia de personas conocidas en dichos eventos. Estos artículos, pese a que hacían alusión a la obra del artista que exponía, solían estar más cerca de la crónica social que de otra cosa. Durante el siglo XX se fue formando un grupo de profesionales que se dedicaron a la crítica artística, aunque hasta pasados los 50 no se superó el eterno debate sobre cuál era la finalidad de la crítica artística en sí.

Pero centrémonos en lo que son las sucesivas participaciones de Hermoso en convocatorias oficiales para seguir la evolución de su trayectoria desde el prometedor principio hasta la tardía consecución del máximo galardón posible,

la Medalla de Honor.



Figura18 La Ilustración Española e Iberoamericana. (P.5) N°XXII. 15 Junio 1903.

En 1901, el joven artista que se encuentra aún en Sevilla, vive con entusiasmo la consecución de una Medalla en la Exposición Nacional de ese año de López Mezquita, de tan sólo dieciocho años de edad. Este hecho supone un gran estímulo y le llena de ilusión y esperanzas, confiado como está en sus dotes y en su capacidad de trabajo. También a él, a pesar de su juventud le pueden llegar los éxitos.

---

aparecen nombres como Joaquín Sorolla, Ricardo Baroja, José Pinazo, José M<sup>a</sup> López Mezquita, José Moreno Carbonero, Antonio Muñoz Degrain, Aureliano Beruete o Joaquín Zuloaga. Desde el comienzo la finalidad de esta asociación fue la de promover certámenes colectivos, desarrollar actividades culturales y contribuir a la unión de los asociados en la defensa de sus intereses profesionales. A pesar de ser un grupo de artistas, no defienden ninguna propuesta artística en concreto, si bien algunos de sus socios se encontrarán entre los miembros más conservadores del panorama español.

Llegado el año 1902 se estrena en su primera Exposición del Círculo de Bellas Artes. Envía un autorretrato y una pequeña obra con dos cabezas de niños que es rechazada. Sin embargo, le aceptan a concurso un cuadro en el que representa un niño atándose los zapatos. Con esta pieza obtiene el premio en metálico de la Duquesa de Denia y la imagen es reproducida en algunos periódicos.

Nuevamente en la Exposición del Círculo pero esta vez de 1903, su obra “Mi Modelo Pepito” (de la que ya hemos hablado en el capítulo anterior) cosecha un Diploma del Círculo y un premio en metálico, además de ser reproducida en *La Ilustración Española y Americana*.<sup>11</sup> En Extremadura, los periódicos locales se hacen eco de este éxito de su joven paisano en la capital, como afirma Falcón Conde en su obra *Hermoso Pintor Contemporáneo*.

En ese mismo año de 1903 se lleva a cabo en Huelva una exposición onubo-extremeña (quedan de nuevo patentes los lazos tan estrechos de la provincia andaluza con Extremadura, algo que continuará en el tiempo como veremos). Hermoso concurre a ella y obtiene una Medalla de Oro y el Premio de Su Majestad El Rey. Tras estos éxitos acude a Badajoz con cartas de recomendación del Marqués de Riocabado y del Conde de Torrepinares y gestiona la concesión de una beca de 3000 pesetas en la Diputación Provincial para gastos de manutención y materiales. Como contrapartida, por ser pensionado entrega la obra “Niñas Yendo al Colegio” a esta institución, que lo tiene actualmente depositado en el Museo de Bellas Artes de Badajoz.

## 2.2 Los primeros logros. (Exposición Nacional de Bellas Artes 1904).

El envío a la Exposición Nacional de 1904 está formado por varias obras entre las que la llamada “Muchacha Haciendo Media” consigue la Tercera Medalla.

Esta pieza es un óleo sobre tela que Hermoso pinta en ese año. En su autobiografía comenta que cuando preparó el lienzo (que era una tela añadida en dos piezas) lo hizo aplicando sobre el soporte crudo cola de carpintero. Esto ya nos aporta dos datos importantes, la precariedad de medios con los que estaba trabajando y la inexperiencia del joven pintor, que iba experimentando con los procedimientos pictóricos en esta fase de su carrera.

Nos encontramos ante una imagen casi simétrica, en la que este equilibrio compositivo sólo se ve alterado por la aparición de un búcaro apoyado en el suelo en la

---

11 Publicación Española que se editó a finales del siglo XIX y principios del sgo XX. Ocupó el espacio dejado por *El Museo Universal*. Su modelo eran otras publicaciones europeas como las francesas *L'Ilustration* o *Le Monde Illustré*. Se autodefinía como un periódico de ciencias, artes, literatura, industria y conocimientos útiles. Fue fundada en 1869 y desapareció en 1921.



parte inferior derecha y una masa de oscuridad originada por la sombra arrojada por el cuerpo de la sobre la pared del fondo, a la izquierda de la figura.

Tenemos así un equilibrio de pesos visuales que aporta una gran sensación de estaticidad a la composición, algo que se refuerza si tenemos en cuenta la posición en que Hermoso ha colocado a la modelo. Ésta está sentada, completamente de frente y con los brazos flexionados, mientras teje una media. Ambas extremidades se encuentran en una posición igualmente simétrica. La joven mira directamente al frente en una actitud hierática. Toda ella aparece como un bloque en el centro de la composición, sin que sobresalga ningún elemento que aporte el más mínimo dinamismo. Esta forma de componer puede entenderse como una falta de recursos del pintor debido a su poca experiencia y su juventud.



Figura19. *Muchacha Haciendo Media*. (1903)

El fondo que elige es completamente neutro, una pared blanca sobre la que se proyecta la sombra arrojada de la figura. El suelo es también un tono liso oscuro que tampoco aporta ningún elemento visual rítmico como podría ser una textura o algo similar. Todo está imbuido en una parquedad que no hace sino recordarnos a los ejercicios que los estudiantes de las Escuelas de Bellas Artes realizan en sus clases.

La luz es una luz natural que entra por la derecha de la figura, como si lo hiciese por una ventana. Construye el volumen dejando medio cuerpo en sombra y medio iluminado. La sensación de profundidad la busca con la sombra arrojada sobre la pared del fondo, un recurso frecuentemente

usado en los ejercicios anteriormente mencionados.

Los colores predominantes son cálidos, aunque hay dos tonos azules en el búcaro y en el pañuelo de la joven que aportan un contrapunto interesante a la obra. Es de resaltar el tratamiento de la textura de la vasija, con una calidad matérica importante. En detalles como éste, al igual que en el tratamiento de las telas, el joven pintor despliega todos los recursos a su alcance intentando captar la atención del jurado y del público, algo que a juzgar por el galardón que le otorgan, consigue.

La pincelada que emplea en este cuadro es algo más pastosa de lo que será habitual en el futuro, quedando una pintura algo desdibujada aunque muy bien construida. En ella quizá se puedan intuir referencias a artistas del momento

preocupados por captar el reflejo de la luz en sus cuadros, como por ejemplo en la obra titulada “El Balcón” de 1903 de Rodríguez Acosta.

### 2.3 El comienzo de todo. (Exposición en el círculo de Bellas Artes 1905.)

Eugenio Hermoso acude a la Exposición del Círculo de Bellas Artes de 1905 con dos obras: “Hijas del Terruño” y “El Colegio”. Estos eran los últimos dos cuadros que Hermoso había pintado durante el verano en Fregenal. Si los comparamos podemos observar claramente la indefinición estilística en la que se encuentra sumido el joven artista, aunque pueden intuirse ya algunos de los que serán rasgos característicos de su obra.

Si hablamos de la pieza “El Colegio” hay que decir que para realizarla utiliza a una serie de niñas de su barrio a las que dispone sentadas ante una pared en el salón de



Figura20. *El Colegio*. (1904)

su casa. (Nertóbriga, 1955: 228) Tomó la estampa de la escena que había contemplado en el “Colegio de Doña Pepa”, una señora que, como era habitual en los pueblos en aquella época, acogía a niñas pequeñas en su casa para darles algunas nociones básicas tanto de lectura, escritura o matemáticas, como de labores o bordado.

El propio Hermoso en su autobiografía años después se cuestiona acerca de si la simplicidad de la composición no se debe a la falta de recursos, conceptos que otros alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla habían aprendido en las clases el año anterior. Lo cierto es que plantea, sobre una tela de 200 X 130 cm., que ya es una medida importante, una hilera de siete niñas sentadas, cuatro de ellas completamente de frente y las dos de los extremos en tres cuartos. El punto de vista está algo más alto, como si nosotros fuésemos el pintor que trabaja de pie y las mira desde una altura superior. Hermoso concede mucho espacio al suelo, lo que hace que casi toda la escena se desarrolle en los dos tercios superiores de la imagen. Quizá esto haga que quede algo extraña, y las figuras aparezcan como presionadas por el margen superior. La pintura podemos decir que está formada por tres niveles horizontales: la franja superior y más estrecha de la pared del fondo, la intermedia formada por la hilera de niñas y la mayor en tamaño y de gran peso visual debido a la oscuridad del tono del suelo. Si dividimos verticalmente el cuadro obtenemos otra imagen casi simétrica, en la que a cada extremo de la fila de muchachas se coloca una en posición de tres cuartos para cerrar la composición. Tan sólo un visillo que cae ante una puerta rompe el equilibrio de pesos visuales a izquierda y derecha.

De todo lo mencionado resulta que, a pesar de su gran calidad de factura, tiene como uno de sus mayores defectos una gran rigidez y cierto hieratismo en las poses de las figuras que se presentan algo encorsetadas.

La luz proviene de una fuente de iluminación natural que baña la escena desde la parte izquierda, probablemente una ventana de la habitación. No ofrece un contraste muy intenso, por lo que aunque los rostros de las niñas tienen sombra propia, los máximos puntos de oscuridad pertenecen a la sombra arrojada sobre la pared del fondo. Esa luz que entra por la izquierda de la escena modela la textura de las baldosas del suelo que están dispuestas en espiga y dinamizan la gran masa oscura inferior.

La gama cromática todavía es algo limitada, aunque este rasgo se convertirá en una característica común en muchas obras posteriores de Hermoso a lo largo de su producción artística. Todas las figuras visten de blanco, la pared del fondo es blanca y el suelo es monocromo. Tan sólo el cabello oscuro de las muchachas y los tonos del “atrezzo” de cada una de ellas rompen la bicromía general. Casi en el centro de la imagen coloca un punto de color cálido que genera una importante tensión visual ya que es el tono más subido de toda la composición. Está formado por un libro que la niña del medio tiene sobre sus piernas.

En el tratamiento de las telas podemos encontrar reminiscencias de las blancas casullas de los frailes de Zurbarán que tanto ha estudiado Hermoso y a quien ha intentado emular durante sus clases en la escuela en asignaturas como ropaje. La forma en la que representa los pliegues de los vestidos, sintetizados en planos, es evidentemente deudora de los cuadros del pintor de Fuente de Cantos, del que nuestro artista se declara entusiasta seguidor.

El modo en que están pintadas las baldosas de barro recuerda también a las texturas que aparecen en los bodegones que ha estudiado y copiado en el antiguo Museo de Sevilla o en el Museo del Prado. Esa vocación de representación casi fotográfica del color, de intentar engañar al ojo con una textura visual casi perfecta, recuerda al barro del búcaro del “Aguador de Sevilla” de Velázquez. Son baldosas que parecen transmitir el frescor de las casas de pueblo, que huelen a tierra cocida. Ahí están puestas en pie las enseñanzas y el gusto por el naturalismo, obtenidos entre otros, de Jiménez Aranda.

Esta es una de las composiciones más ambiciosas que ha abordado el todavía joven Eugenio Hermoso y queda bastante satisfecho del resultado en ese momento. No se puede decir lo mismo del anterior intento, una obra llamada “Pobres en el Claustro de San Francisco” que fue destruido por el propio autor al entender que no tenía suficiente calidad a pesar de que había formado parte del envío para la Exposición Nacional de 1904. Pero si de una obra hay que hablar, dentro de las que envió a la Exposición del Círculo de Bellas Artes de 1905 y de la que realmente podemos decir que marcó un antes y un después en la producción pictórica de Hermoso, es de la llamada “Hijas del Terruño”.

Esta es una obra en la que se pueden apreciar importantes cambios dentro de la manera de pintar del artista, cambios que como veremos marcarán lo que será una estética definida y con una forma de componer perfectamente reconocible.

El formato que ha empleado en este cuadro le permite hacer una representación a escala 1:1, por lo que se acentúa la sensación de realismo. Continúa sin embargo con las composiciones equilibradas, pudiéndose dividir la imagen en dos y creando casi una simetría axial. Hasta aquí todo sigue más o menos los patrones habituales.

Sin embargo hay que hablar del fondo que ha elegido para esta obra. Si en las anteriores solían ser fondos neutros, formados en su mayoría por paredes que no aportaba nada a la escena, en este caso utiliza un paisaje en el que va a insertar a estas dos figuras. Compone una vista para el fondo que bien podría ser cualquier rincón de Valera o de las proximidades de la Albuera<sup>12</sup>. El momento del día que ha elegido para representarlo podría estar cercano a la hora del atardecer, por lo que todo está envuelto por una especie de penumbra. Todo excepto las dos niñas que, de una manera un tanto artificial aunque no estridente, destacan sobre la masa oscura del fondo. En el cuadro hay un punto de máxima intensidad lumínica, una pequeña caseta como las que hay diseminadas en las huertas para guardar los aperos de labranza. La ha colocado el pintor justo por encima de las cabezas de las dos niñas y equidistante de ellas. Es un efecto que se produce en el campo cuando la luz del atardecer, estando el sol en un punto muy bajo, crea grandes zonas de sombra en las que destacan los elementos verticales que sobresalen todavía iluminados.

---

12 Valera y La Albuera son parajes situados a las afueras de Fregenal de la Sierra, camino de la Sierra del Coto. Son lugares de los que Hermoso habla en su autobiografía numerosas veces. El “Legío” era una de las zonas de esparcimiento de los habitantes de Fregenal ya que ahí se encontraba la citada Albuera, una charca empleada para el baño por los más jóvenes.



Hermoso ha colocado la línea de horizonte muy alta, de tal forma que la porción de cielo que se aprecia es muy pequeña. Prácticamente todo el fondo es una gama de colores pardos de la tierra mezclados con el verde de los olivos que se ven a lo lejos. Sin embargo los tonos que ha empleado en los ropajes de las niñas son completamente distintos. Aparecen aquí unos blancos rosáceos, asalmonados, e incluso un azul en la blusa de una de las dos. Son unos tonos que aunque bastante más cálidos que los del fondo, tampoco están demasiado subidos. Ha empleado el nivel de artificiosidad lumínica y cromática necesario para hacer resaltar a las dos niñas sin que se pierda la sensación de naturalidad. Como no podía ser de otra forma, son niñas de campo y su indumentaria, a pesar de ser colorida, tampoco llega a tener unos estampados demasiado llamativos.

La forma en que está tratada esta obra nos muestra un cambio en el “modus operandi” del artista. Hasta ahora había estado empleando espesas capas de cola de carpintero para sus cuadros, lo que le proporcionaba una base muy lisa y brillante en los

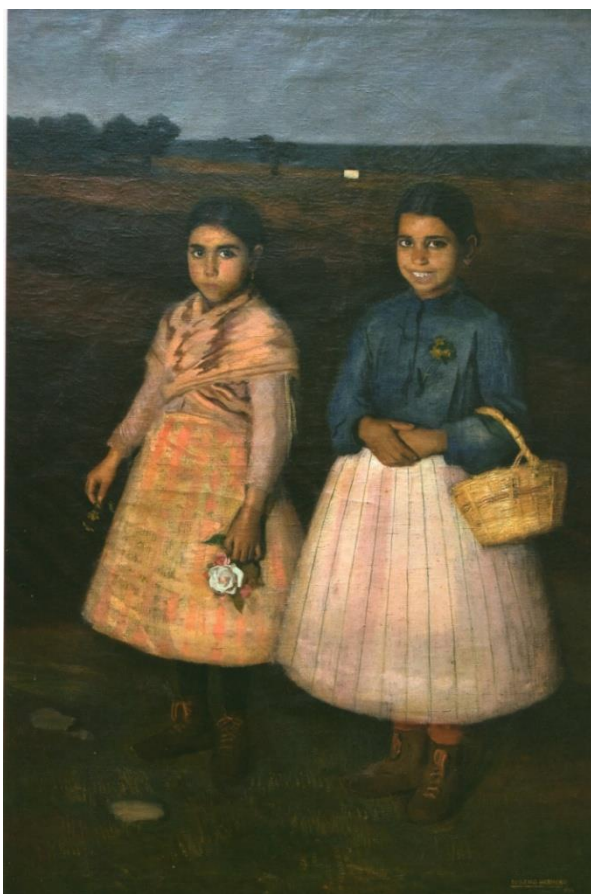


Figura 21. *Hijas del Terruño*. (1904)

acabados. En cambio en esta ocasión emplea preparaciones al temple, lo que le proporciona un acabado más rugoso y mate. Se puede ver en las telas de las faldas cómo estas texturas visuales son nuevas en el repertorio de Hermoso. Esa forma de velar los colores, de crear transparencias dotando a los tejidos de mayor vaporosidad, difiere bastante de la rigidez de obras anteriores en las que los tejidos tenían cierta sensación de acartonamiento.

También es la primera vez que utiliza un fondo de paisaje, un paisaje de su pueblo, que le resulta cercano. Puede pensarse que es algo lógico dado que las niñas son también de Fregenal y están en su entorno natural, pero más adelante veremos que este paisaje rural se llegará a convertir en una especie de meta-paisaje conceptual con el que envolverá cualquiera de las temáticas que trate. Se convertirá en el lugar

común de todas sus puestas en escena.

No debe pasarse por alto un detalle que, como muchos otros, se convertirá en costumbre en muchas obras posteriores. Igual que utiliza equilibrios visuales o compositivos, a la hora de elegir a las modelos también muestra la dualidad que tanto le

gusta. Por ejemplo, la niña de la derecha, conocida como La Marocha<sup>13</sup>, sonríe y mira al pintor con cierta complicidad. La segunda niña, en cambio, permanece seria y pensativa. Mientras que la primera porta una cesta símbolo del trabajo, la otra sostiene una rosa en su mano izquierda en alusión a lo lúdico.

Esta obra consigue el Primer Premio en la Exposición del Círculo de Bellas Artes, además de granjearle un rotundo éxito de críticas.<sup>14</sup>

Evidentemente, después del importante éxito obtenido, entiende que ese es el camino. Comprende que los retratos de niñas de su pueblo le dan la oportunidad de distinguirse del resto de artistas que concurren a las exposiciones; le otorgan un cierto exotismo rural que gustaba mucho en la época, y le dan la oportunidad de demostrar toda la pericia técnica obtenida durante años de duro trabajo. Hace de la necesidad virtud y si comienza a pintar a niñas de su pueblo porque no tiene dinero ni hay en Fregenal modelos profesionales, descubre en ello un factor diferenciador que explotará en lo sucesivo. Igualmente la escasez de artistas en Madrid provenientes de esta zona geográfica de España hace que, al emplear paisajes de la Baja Extremadura en sus cuadros, la gente pueda diferenciar con facilidad sus obras de las de otros pintores.

#### 2.4 El mayor éxito llega temprano. (Exposición Nacional de Bellas Artes 1906.)

Después del premio y las buenas críticas cosechadas en la anterior convocatoria de la muestra del Círculo de Bellas Artes, Hermoso realiza un envío a la Exposición Nacional de 1906 compuesto por las obras: “El Colegio”, “La Vuelta al Trabajo”, “Francisco”, “La Marocha” y la que será su más laureada obra “La Juma, la Rifa y sus amigas”.

Durante el año anterior había hecho un esfuerzo ingente, más si cabe habiendo estado una temporada viajando por Francia y Bélgica. Este grupo de obras es representativo del momento que está viviendo: su carrera parece subir como la espuma y su creatividad y ganas de trabajar se ven espoleadas por la enorme cantidad de obras

---

<sup>13</sup> Marchocho o marocha es el gentilicio de los naturales del pueblo de Encinasola. Actualmente este pueblo pertenece a la provincia de Huelva y es el último antes de llegar a la frontera con Portugal. Siempre ha habido una relación muy estrecha entre la gente de Fregenal y la de allí (entre todos los pueblos de la sierra en general) al margen de la pertenencia a Huelva o Badajoz. Es habitual encontrar matrimonios entre vecinos de los dos pueblos. Por lo tanto, aquí tenemos claramente la conexión Fregenal-Extremadura / Huelva-Andalucía /Portugal. Las tres esquinas de ese territorio físico y emocional por el que transitará el artista a lo largo de toda su vida.

<sup>14</sup>Algunos de los que escriben sobre él son: Francisco Alcántara, Balsa de la Vega, José Francés, Cristóbal de Castro o Pío Baroja. De este último dice Hermoso en su autobiografía que estando delante del cuadro le saludó diciendo: “¡ Adiós ilustre Hermoso!. ¡Dios se lo pague!. (Nertóbriga. 1955: 239)

de arte que contempla durante su viaje europeo, muchas de ellas obras maestras de la historia de la pintura.

De entre todas estas nos quedaremos para analizarla con “La Juma, La Rifa y sus amigas”.

El tamaño de este cuadro deja patente que es la apuesta fuerte del envío a la Exposición Nacional de ese año. En él deposita todas sus esperanzas de reeditar las buenas críticas cosechadas en la del Círculo de Bellas Artes el año anterior. Con 252 centímetros de altura y 375 centímetros de anchura, crea una composición apaisada en



Figura 22. *La Juma, La rifa y Sus Amigas*. (1906)

la que las figuras que aparecen tienen una escala algo menor que la real. Aun así, no deja de ser una pieza de grandes dimensiones, al límite de lo que podía pintar en ese estudio improvisado que era el salón de la casa de su abuela en Fregenal. El formato transmite sensación de horizontalidad, de amplitud, de llaneza en todas las acepciones posibles de la palabra, puesto que el tema tratado además de ser un momento habitual en la vida diaria de estas niñas no viene acompañado de ningún otro mensaje de contenido espiritual o simbólico. Es una panorámica de la vida en estado puro. Para pintarlo- cuenta en su autobiografía- compra una gran pieza de lino puro en Madrid, algo que habla de que sus condiciones económicas han empezado a ser algo mejores.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup>Hermoso será un pintor preocupado por la factura técnica de la obra, por los materiales y los procedimientos pictóricos con los que está hecha pero, como ya hemos comentado anteriormente, sus comienzos fueron bastante precarios y tuvo que reaprovechar telas y utilizar pinturas que en ocasiones no eran los mejores. Esta situación se repetirá durante el período de la Guerra Civil, ya que pasó toda la contienda en Madrid y sufrió el asedio de la capital, así que en esa época volverá a tener que ingeniárselas para pintar con medios limitados.

La imagen está dividida conforme a un patrón clásico, tres franjas horizontales. La primera es un primer término, donde sucede la acción y se encuentran las figuras; la segunda abarca la planicie hasta el horizonte delimitado por la Sierra de Tentudía, y una última la forma el cielo que, exento de nubes, cierra la imagen con un tono neutro y no tiene un protagonismo destacado.

Señalando el primer término coloca tres árboles, dos álamos y un olmo. Dos de ellos están cercanos a los márgenes derecho e izquierdo de la obra respectivamente y el tercero se encuentra algo desplazado del centro hacia la derecha. Los tres crean una sucesión de elementos verticales que rompen algo con la horizontalidad general de la obra. No llegan a crear una composición completamente simétrica, pero tampoco puede decirse que se aprecie un desequilibrio exagerado.

El espacio más próximo a nosotros está ocupado por las ocho niñas, dispuestas de manera circular, de entre las que destacan tres. La primera por la izquierda es la llamada “La Marocha”, una de las dos protagonistas de “Hijas del Terruño”. La del centro es la conocida como “La Juma” y la de la derecha “La Rifa”. Al colocarlas en primera fila las dota de cierta relevancia, aunque en el título que da al cuadro tan sólo aparecen el nombre de dos de ellas. Con el paso de los años escribirá que debió incluir en él a “La Marocha” junto a sus dos compañeras.<sup>16</sup>

La postura en que retrata a las niñas, con los cántaros en la cintura y totalmente inclinadas hacia la izquierda, crea un ritmo compositivo que dota a la escena de cierto carácter coreográfico, aunque individualmente cada una ejecuta el movimiento con una personalidad distinta. Por ejemplo “La Marocha” sostiene el cántaro con fuerza y sonríe, casi como si no le pesase. “La Juma” por el contrario es más delicada, utiliza las dos manos para sujetar la vasija y se coloca de perfil, mostrando una actitud más recatada. “La Rifa” es algo así como un nivel intermedio, fina y elegante a la vez, sostiene con facilidad el búcaro mientras sonríe buscándonos con la mirada. En la segunda fila, empezando por nuestra derecha podemos ver a la que probablemente sería la benjamina del grupo ya que levanta el peso con mayor dificultad, y a la que Hermoso le da un punto cómico.

Para hacer el paisaje del fondo Hermoso está yendo a ese lugar casi durante todo el verano. Allí hace un dibujo y escribe anotaciones acerca de los colores y de los tonos que tendría que utilizar para representarlo. Este fue un trabajo tremendamente minucioso, aunque no tenemos constancia de que hayan llegado hasta nosotros ninguno de estos dibujos preparatorios.<sup>17</sup> A la hora de estudiar, por ejemplo, los tres árboles y

---

<sup>16</sup>Era “La Marocha” un tipo de raza que pudiéramos llamar berberisca. Una verdadera maravilla de expresión y de color. Tendría diez años a lo sumo y cargaba con un cántaro grandísimo, de los llamados de Cortegana; cántaro con el cual iba y venía de la fuente puesto sobre el cuadril, caída sobre un lado de tal modo que llegaba al suelo con la extendida mano, en gracioso e inverosímil equilibrio. Así la conocí; así la pinté en “La Juma”, ella la primera, y en estricta justicia debiera haber dado nombre al cuadro. “La Marocha, La Juma, y La Rifa”. (Nertóbriga. 1955: 253)

<sup>17</sup>(...) estuve yendo al sitio punto de vista del paisaje, donde hice un dibujo de aquel panorama con el mismo cariño con que hubiera hecho el retrato de mi novia, dibujo sólo con líneas, al margen del cual iba poniendo por escrito mis observaciones en cuanto a color e impresiones de la hora.



sus copas, casi podría decirse que lo hace como si fuese un botánico. El resultado final en el cuadro son tres árboles que distan mucho de ser simples masas de color. Por contra puede verse perfectamente la especie (olmos) y se aprecia claramente tanto la morfología de la copa como de las hojas individualmente.

El lugar elegido son las vegas que se extienden más allá de La Albuera, a las afueras del pueblo. Estos llanos quedan coronados al fondo por la Sierra de Tentudía. Aparte de ser un lugar bastante frecuentado por Hermoso, pertenece a un territorio casi de connotaciones míticas para la historia de Fregenal, puesto que en el centro estos llanos se encuentra la ciudad romana de Nertóbriga<sup>18</sup>, probable origen del actual pueblo, y el monasterio del mismo nombre. Estos son dos hitos históricos de la zona de la sierra suroeste, dos auténticos focos desde los que parten historias y leyendas que hacen alusión a tiempos remotos. Frente al fondo, la figura. Frente a lo mitológico, lo cotidiano. Como si se tratase de dos planos conceptuales dentro de una misma obra.

Para protagonizar esta obra elige a siete niñas. Durante sus horas en la Albuera, ve a diario a las muchachas cargar con esos cántaros de agua. El agua es para las casas, ya que en esa época lo normal en el pueblo es no tener agua corriente. Al ver realizar este trabajo rutinario a niñas como “La Marocha”, Hermoso queda fascinado por la plasticidad de la estampa y decide que esa será la que utilizará en su cuadro. Dispone a las muchachas en una especie de círculo en el centro de la composición, de tal manera que se solapan y quedan delante las más importantes, que además serán las que den título a la obra. Para pintarlas realiza numerosos dibujos preparatorios. Las hace caminar por la habitación que emplea como estudio mientras las dibuja una a una individualmente.

A pesar de que el atuendo de éstas es el de unas niñas de campo, Hermoso busca una paleta más colorida que en la obra anterior “Hijas del Terruño”. Descubre que aunque intente captar el ambiente rural, estéticamente es importante que la obra ofrezca elementos más preciosistas. Por este motivo probablemente los pañuelos de las niñas tienen estampados y las faldas son de distintos colores. También utiliza distintos tipos de decoraciones en los búcaros, unos lisos y otros con dibujo. Puede que éste sea uno de los cambios que introduce en esta nueva composición a partir de los comentarios que recibió por su laureada obra de la Exposición del Círculo de Bellas Artes. El medio rural a veces es demasiado áspero y tosco, de modo que a la hora de pintarlo no está de más buscar las variantes más alegres o sofisticadas para crear una pintura más agradable, sobre todo para la gente de ciudad. Las “Hijas del Terruño” reflejan la dureza de la vida en el campo, la limitación de medios con que se vive. En cambio, a pesar de que aquí utiliza a una de las modelos del cuadro anterior, ni siquiera parece la misma. Sus faldas se mueven como si estuvieran bailando, los pañuelos estampados de colores se anudan

---

(Nertóbriga. 1955: 255)

18 Hay que recordar que cuando Hermoso decide adoptar un seudónimo para su alter ego elige el de Francisco Teodoro de Nertóbriga. Serán muchas las ocasiones en las que aparezcan en sus cuadros alusiones a este asentamiento de la Sierra del Coto. Incluso en el patio de su casa tiene algún capitel proveniente de este yacimiento arqueológico.

en el pecho o cubren sus hombros, la tez de sus rostros está sonrojada, y la oscura luz del atardecer se ha tornado en un sol vespertino, más cálido, que lo inunda todo.

Pintar las figuras de un cuadro en un interior e insertarlas en un fondo es algo que se hacía habitualmente en la pintura antigua. En esta época convive la pintura de estudio, más cercana al academicismo y de factura en taller, con los modernos pintores “plenairistas” que se instalan frente al modelo a cielo abierto y allí hacen sus cuadros. Sin embargo, como Hermoso es un entusiasta de la historia del arte, estudia estos procedimientos y los pone en práctica en esta obra.<sup>19</sup> De tal modo que tenemos a unas muchachas que están iluminadas casi de manera frontal por la luz de la ventana que entra en su estudio, a las que él añade la reflexión de la luz solar como si se encontrasen a cielo abierto. Él dice en su autobiografía que va a intentar representar una luz parecida a la del impresionismo, pero con “candelabros primitivistas”. (Nertóbriga. 1955: 262).

Hermoso estaba recién llegado de su viaje a Francia y a Bélgica, donde ha podido ver “in situ” trabajos de los artistas de vanguardia que tenían como principal problemática la reflexión de la luz sobre los cuerpos. Es inevitable negar que la pintura que ve Hermoso le influye, pero es incapaz de olvidarse del concepto de dibujo que tiene adquirido para darle todo el protagonismo a la luz y al color. Esta obra busca un término medio entre estas dos vías, y ese es uno de sus principales valores.

La luz que emplea pretende transmitir, en definitiva, ese optimismo que está viviendo, esa alegría de la infancia inocente, libre de preocupaciones. La escena que crea tiene un aire bucólico de felicidad ingenua, algo que recuerda a las visiones utópicas.

Cuando el cuadro se presenta en la Exposición Nacional de 1906, todo el mundo cree que ha sido pintado al aire libre, algo que le aporta a Hermoso una aureola de pintor moderno, pues va con los tiempos. Sin embargo en su autobiografía hace alusión a un comentario que le hace Sorolla mientras visitan la muestra: “*A mí no me engaña usted sobre lo del aire libre de este cuadro; me han salido canas pintando a luz abierta.*” (Nertóbriga. 1955: 266) Al final, ese “tirar por la calle de en medio” por el que opta en este cuadro le otorga ese halo extraño que resulta tan atractivo.

Como llega a decir años después, es una obra que define un estilo pictórico. Tiene todo lo bueno de su pintura. Supone si no el más alto, uno de los puntos álgidos de su carrera como artista.<sup>20</sup> En ella queda reflejado el gran momento que vive en lo

---

19 *Hacía abstracción de la luz dentro de casa para iluminar mis figuras del modo que las veía en el campo a la hora del véspero. Así conseguí dar luz al aire libre, un aire libre, si se quiere relativo, pero no fotográfico, como el que pudiera hacerse poniendo el caballete junto al modelo en el sitio mismo. Creo que esto que yo hacía es mejor.* (Nertóbriga. 1955: 255)

20 “No tuvo primera medalla, sino segunda, pero ¿cómo negar que el cuadro de Eugenio Hermoso *La Juma, la Rifa y sus Amigas*, por su original sabor de fresca estampa campesina y su gracia risueña de friso popular; por la fuerza expresiva de sus figuras inolvidables, fue de lo más destacado y personal que se ofreció en la Exposición del año 6. Dícenos que alegó el Jurado, para no darle la Medalla merecida, la edad del autor, hombre muy joven, aun existiendo el precedente de López Mezquita. (...) En la exposición anterior, quien ya se anunciara como el animador de la pintura extremeña había presentado, según vimos, nueve cuadros; cinco de ellos sin más que el sencillo título de “Estudios”.

profesional y en lo personal. Por ella afloran las influencias de los grandes maestros que ha visitado recientemente en el Louvre de París, pero también lo que ha visto de Renoir, Puvis de Chavannes y otros en el Museo del Luxemburgo.

Este cuadro también le servirá para conseguir una Segunda Medalla en la Exposición Internacional de Barcelona de 1907.

En vista de que su carrera como artista parece lanzada, renuncia a la Pensión de la Diputación de Badajoz y dona a esta institución como muestra de agradecimiento por el apoyo prestado el cuadro “Fiesta Infantil”, que actualmente se encuentra en el Museo de Bellas Artes de la capital pacense.

## 2.5 Con *Rosa* entra la psicología a escena.(Exposición Nacional de Bellas Artes 1908)

Con 1908 llega una nueva convocatoria de Exposición Nacional. En su envío figura el cuadro titulado Rosa.<sup>21</sup>

“Rosa” es una tela fechada en 1907, con unas medidas de 200 x 100 cm. Que, como solía suceder, al resultar ganadora de la Segunda Medalla pasó a pertenecer, tras la exposición, a los fondos del extinto Museo de Arte Moderno.<sup>22</sup>

Está firmado en el ángulo inferior izquierdo con la leyenda: “EUGENIO HERMOSO. Fregenal, primavera de 1907”.

En esta obra retrata a una joven, cómo no, de su pueblo. Es una composición extremadamente simple. Una figura vertical, colocada en tres cuartos en el centro de la imagen. La escala es aproximadamente 1:1. El fondo es un muro de vegetación en el que tan sólo se abren unos claros en la zona que rodea a la cabeza, puede que con la intención de no estorbar la visión del rostro con la textura vegetal.

---

*En dos años, ¡qué gran avance!. Con el admirable lienzo de La Juma, una vez más asistimos al fenómeno de la obra decisiva, de la obra que define claramente una personalidad artística, cuando el autor no ha alcanzado aún los treinta años de edad. El cuadro del que hablamos deja ya afianzado el nombre de Eugenio Hermoso, con todo lo que este nombre significa en el curso del arte español contemporáneo: “Pintor de Extremadura”; nadie, en efecto, con mayor derecho puede exhibir este título. Después de 1906, el artista seguirá tratando temas y tipos de su tierra; reforzará su posición en el radio de la pintura regional; verá aumentar los lauros en torno a su obra, pero desde 1906 es ya el pintor extremeño por excelencia; pintor de raza; no de superficie, como tantos otros...(Pantorba. 1948: 191)*

<sup>21</sup>Acompañando a este cuadro, figuran otros como “En La Era, “La Merendilla”(Comprado posteriormente por el Gobierno de Chile), “Los Cofrades” y “El Señor Feliciano”. Tras haber sido donado por Hermoso a la Diputación de Badajoz en contrapartida por la pensión que esta institución le había prestado, puede contemplarse en el Museo de Bellas Artes de esa ciudad.

<sup>22</sup> Durante bastantes convocatorias el reglamento de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes obligaba a la entrega de una obra de las que conformaban el envío para hacer efectivo el premio otorgado al artista. Este fue uno de los mecanismos habituales con los que se conformó la colección del Museo de Arte Moderno.

La figura está vestida con ropas de colores lisos o de ligeros estampados, salvo en el pañuelo cruzado en el pecho. Con esto Hermoso consigue hacer que resalte sobre el fondo enmarañado de enredaderas que ha compuesto tras ella. El grueso de tonos luminosos se encuentra también repartido por las ropas de la joven y, sobre todo, focalizado en la cara, quedando clara la jerarquización de los elementos que componen el cuadro. En primer lugar tenemos el rostro, con un nivel de definición tan sólo alcanzado por las manos. Aquí el artista demuestra todas sus capacidades técnicas para crear una carnación luminosa y suave, como corresponde a la piel de una joven de esa edad. Las telas están también bastante trabajadas, con un nivel de realismo bastante importante y un virtuosismo evidente, aunque el tratamiento parece algo más suelto, más atmosférico. El empleo de ese tono anaranjado intenso despega evidentemente a la figura del fondo, trayéndola hacia nosotros. Por último, encontramos esa masa verde vegetal que envuelve la escena y que, tal y como hemos mencionado anteriormente, sólo ofrece una salida visual a la altura de la cabeza. Por esta abertura podemos vislumbrar un cielo azul plomizo, casi de entreluces.



Figura 23. *Rosa*. (1907)

Esta obra posee una menor complejidad compositiva que otras anteriormente realizadas por Hermoso, pero tiene otros valores con los que el joven artista pretende demostrar sus avances.

En general, la obra huye de la artificiosidad compositiva para centrarse en la expresividad de la única figura. Una sola persona, retratada mirando al espectador directamente, con una mirada enigmática, casi con un punto “leonardesco”, pues realmente tiene esa ambigüedad que dificulta a quien mira adivinar los pensamientos de la persona observada. El lenguaje corporal no hace sino acrecentar esa voluntad de conexión entre el modelo y el espectador, haciendo que la cabeza caiga levemente hacia adelante, como buscándonos.

De entre las manos, apoyadas sobre su regazo, pende una rosa. Rosa, que así se llama la modelo porta una rosa. Pero no lo hace con fuerza sino más bien con desgana, pues parece que se le va caer, ¿marchita?. De sobra es conocido el empleo de elementos vegetales en las naturalezas

mueratas como símbolos de la fugacidad de la vida. La belleza de Rosa también se marchitará como la de la rosa que lleva en su mano. La frescura de la juventud dará paso, con los años, a la madurez y ésta a la vejez que nos llevará de nuevo a donde apunta la flor, a la tierra de donde todo viene.

La vegetación que conforma el fondo sube hasta la altura de la cabeza de manera más o menos uniforme. Es una masa verdosa con una textura homogénea, pero a esa altura se interrumpe y da paso a una serie de ramas que parecen de rosal. Estas forman unas líneas curvadas que rodean la silueta de la parte superior de la muchacha, rodeándola. Son ramas gruesas, espinosas, un tanto amenazantes, que causan un efecto inquietante en el espectador. Como en la planta, nuestra Rosa se muestra delicada y fresca entre los espinos de las ramas. Vuelve a jugar aquí con la metáfora de la vida.

La única porción de espacio que rompe ese muro que coloca Hermoso tras la joven es un cielo casi de atardecer. Un cielo azul plumizo que oxigena algo la imagen sin destacar demasiado. La hora del atardecer es muy utilizada por románticos, simbolistas y modernistas para ubicar sus creaciones. El atardecer tiene unas connotaciones muy particulares, de frontera entre el día y la noche, entre lo conocido y lo desconocido. Es un tiempo muy “psicológico” y el artista lo usa aquí pese a que la iluminación de la joven no tenga que ver en absoluto con la que tendría a esa hora. Hace una “disociación lumínica” a las que tanto se ha aficionado.

Tenemos entonces aquí una obra que pretende dar un giro en la carrera de Eugenio Hermoso. No sólo pretende mostrar a público y jurado de la Exposición Nacional sus capacidades técnicas, sino que se reivindica como artista creador, capaz de dotar de un alto contenido psicológico a una obra.<sup>23</sup> Esos valores de las imágenes que tan de moda están en la Europa de principios de siglo por la que había viajado recientemente y que otros artistas como Romero de Torres usarán como eje central de su obra, son los que emplea aquí. Es como si hubiera pasado por su tamiz personal las obras de los prerrafaelitas y hubiese jugado a ser un Rossetti extremeño.

Sin duda estamos ante uno de los mayores aciertos de la carrera artística del pintor. Sin ser ésta una obra artificiosa o arriesgada compositivamente como “La Juma”, tiene una delicadeza y un misterio que no volverá a conseguir en muchas piezas más. Quizá si hubiera seguido por este camino estaríamos hablando hoy de una figura más relevante dentro del arte español del siglo XX, pero él tiene otros planes. En su cabeza se está gestando un giro considerable que sin embargo no le iba a dar muchos frutos.

## 2.6 Un golpe de timón. (Exposición Nacional de Bellas Artes 1910)

El envío a la Nacional de 1910 tendrá como obra más destacada “Jugando a la Soga”. Hasta el momento la obra de Hermoso puede dividirse en dos tipos: telas

---

23 “El cuadro de Hermoso, premiado con Segunda Medalla -Rosa-, es de los que siempre se ven con agrado. Auténtico retrato de una moza extremeña, tiene la fuerza trabajada y la profundidad expresiva de una obra clásica. Firmado por los días en que era mayor el peso de Sorolla sobre nuestros pintores- época de pintura desenvuelta y fogosa; escenas de aire libre; colores claros y alegres-, este óleo de ejecución ceñida, apretada, con tonos de cuadro antiguo, representa un valor digno de tomarse en alta consideración.” (Pantorba. 1948: 209)



preparadas con cola o temple a las que dotaba de un estilo más libre, más acorde con lo que se llevaba en ese momento y bañadas frecuentemente de una luz crepuscular, y telas preparadas al aceite, de factura tersa, con menos verosimilitud y observación de los fondos, con una temática rural en la que los contrastes de luz son más acusados.

Esta es una obra de formato considerable, de al menos tres metros y medio de anchura (desconocemos las medidas exactas por encontrarse en Argentina y carecer de documentación). Un óleo pintado sobre tela y, a juzgar por el acabado, con una preparación al aceite, de una superficie lisa y apomazada. La orientación es apaisada, adaptándose la forma del cuadro al grupo de personas que protagonizan la escena.

Las figuras forman un corro alrededor de otra que se encuentra en el centro. Están colocadas en el eje de simetría de la imagen por lo que la composición está dotada de gran equilibrio.



Figura24. *Jugando a la Soga*. (1910)

Para enmarcar la escena Hermoso crea una especie de plaza que se abre hacia la izquierda del cuadro, parte en la que desaparecen los edificios y se ve el horizonte formado por la sierra. A pesar de esto, no se ve alterado el equilibrio de masas general de la obra.

Las únicas notas de variación rítmica, en cuanto a composición se entiende, las ponen las poses de los muchachos y muchachas que juegan a la soga. Unos están levemente agachados, otros arquean la espalda hacia atrás, otros sujetan la cuerda con una sola mano mientras con la otra se tocan la cabeza...

El tratamiento que el artista da a las figuras humanas dista mucho del que utiliza en el fondo. Las primeras están mucho más definidas y trabajadas, mientras que el segundo aparece un tanto desdibujado y con mucho menos contraste. Evidentemente

este efecto pretende marcarnos hacia dónde debemos mirar. Si bien los elementos que rodean la escena aportan algunos valores que más tarde analizaremos, no dejan de ser secundarios frente a la representación de la figura humana.

La luz baña la escena de izquierda a derecha y a juzgar por las sombras arrojadas volvemos a estar en una hora vespertina. Sin embargo esta luz no es oscura, ni el cielo es plomizo. Es una luz más bien cálida, que refuerza claramente la idea de imagen feliz que el pintor quiere representar.

No tenemos datos para hablar del color puesto que la única imagen de que disponemos está en blanco y negro, pero sí que podemos resaltar la voluntad evidente que tiene Hermoso de crear contrastes intensos en los volúmenes de las figuras.<sup>24</sup> Los trajes oscuros de los mozos, típicos del medio rural, hacen el contrapunto a los de ellas que, salvo una, visten faldas, camisas y mantones en tonos claros. La luz, a la que antes hemos hecho alusión, crea variaciones tonales fuertes y modela los pliegues de las ropas y los rostros. Los tonos que utiliza en la “escenografía” son mucho más suaves, casi tonos pastel. Lo llamo escenografía porque está compuesta por edificios y parajes que existen en realidad pero descontextualizados y mezclados para componer el espacio que él necesita. Nos referimos de derecha a izquierda a la fachada de la Iglesia de Santa María del Castillo con su puerta proto-gótica, las fachadas de casas de la Calle Los Remedios, el molino de aceite de Santa Ana y el paraje del Berrocal. Este *modus operandi* será habitual en muchas de sus pinturas, de manera que usará estos elementos reales a su capricho aunque mezclados para crear los fondos de sus composiciones. Estas arquitecturas o paisajes no rivalizan en atención con lo que deben ser los protagonistas del cuadro. Podría pensarse que al tratarse de un espacio abierto la desaturación cromática del fondo es debida a una especie de perspectiva aérea, pero en los propios cantos rodados del suelo, que están más próximos a nosotros que las propias figuras, también es palpable esta decoloración.

La obra que tenemos ante nosotros es el reflejo de un golpe de timón por parte de Hermoso, que en su búsqueda de reconocimiento, piensa que no alcanzará los galardones más altos si sigue por el camino llevado hasta entonces. Como revulsivo decide incorporarse a esa corriente (pues no puede llamársele grupo) generada tras el desastre del 98, que parte de una estética cercana al modernismo imperante en toda Europa para evolucionar hacia un tipo de pintura en la que se reivindican las temáticas y grandes composiciones de personajes con carácter. Este grupo de artistas toman como referencia a los maestros de la llamada pintura española como Velázquez, el Greco, Ribera o Goya y forman algo así como una corriente de pintores castizos que esgrimen estas armas para luchar contra el arte no objetivo y el impresionismo amable de artistas como Sorolla.

Por este motivo podemos encontrar esta obra más influenciada por la pintura de Zurbarán en el tratamiento de telas y rostros que por artistas más cercanos en el tiempo. Igualmente el uso que hace de la luz se asemeja bastante a la forma de trabajar de su paisano extremeño, mientras que la temática recuerda claramente a obras como “La Gallina Ciega” de Francisco de Goya. Si el pintor de Fuendetodos retrata a majos y majas en escenas de recreo, Hermoso hace lo propio con sus paisanos de Fregenal en una traducción casi literal del cuadro.

---

<sup>24</sup> Hermoso califica esta obra como *cuadro claroscuroista rabioso*. (Nertóbriga. 1955: 316)

El artista emplea alrededor de un año en la elaboración de esta obra (Nertóbriga. 1955: 316), con la que pretende conseguir una pieza de factura perfecta, comparable a la de los grandes maestros de la pintura española. El objetivo no es otro que el de obtener el máximo galardón en la Exposición Nacional, algo que no consigue aunque le conceden la Encomienda Ordinaria de Alfonso XII.

Por el contrario, lo que esta obra le trae son críticas poco favorables, si bien hay quien le trata de manera más condescendiente<sup>25</sup>. Francisco Alcántara en “El Imparcial” hace comentarios negativos del envío de Hermoso (Nertóbriga. 1955: 319), algo que no había sucedido hasta ese momento. En general se le acusa de abandonar el camino emprendido en “La Juma” o “Las Hijas del Terruño” haciendo un giro en contra del sentido de los tiempos. Una especie de intento de vuelta al pasado, nada más y nada menos que al siglo XVII. No es de extrañar que lo viesen así, puesto que uno de los libros de cabecera del artista en ese momento es el “*Arte de la Pintura Su Antigüedad y Grandezas*” de Francisco Pacheco. Alguno de sus amigos pintores como Sancha le llega a decir que parece que “*pinta con tocino y morcilla*” (Nertóbriga. 1955: 317), en alusión a los contrastes cromáticos y a las sombras de las que el propio Hermoso afirma que son de igual densidad que los cuerpos.

## 2.7 “Sostenella y no enmendalla” (Exposición Nacional de Bellas Artes 1912)

En el intervalo hasta la Exposición Nacional de 1912, las malas críticas al nuevo rumbo de Hermoso son mayoritarias frente a las alabanzas, aunque también hay de las segundas, como menciona el propio pintor en su autobiografía, a cargo de Emilia Pardo Bazán.<sup>26</sup> Por este motivo, con la esperanza de recuperar el favor de los que ahora le recriminan, decide introducir algunos cambios en lo que habían sido sus obras en la anterior convocatoria. Estos cambios no supondrán una vuelta total a la senda abandonada, pero sí intentarán recobrar algunos de los valores que tanto éxito le habían propiciado hace pocos años. La mayor parte de las obras que envía para la exposición de

---

<sup>25</sup>Tres óleos de Eugenio Hermoso- el grande de composición Jugando a la Soga, el titulado En el berrocal y una figura de Zagalillo Extremeño, pintada con todo el sabor y la hondura del patrio terruño – no merecían, en verdad los desdenes que le manifestó don Rafael Domenech, a quien el amor (lógico por una parte) a la pintura valenciana y al impresionismo luminista nubló, en ocasiones, la objetividad que se requiere para juzgar obras de arte. Nada tan opuesto, sí, al sorollismo como ese corro de mozas y muchachos endomingados, jugando en la plaza del pueblo; pero no por ello debemos menospreciarlo. Un dibujo firme, algo duro, por afán de encontrar el carácter, y un color exento de transparencias atmosféricas apartan a la obra de la llamada “Pintura al aire libre”, pero la acercan, en cambio - y no vemos que pueda despreciarse por ese abolengo -, al camino del extremeño máximo: Zurbarán. En la balanza del arte holgaría repetir aquí esto – no pesan las tendencias, sino las obras. Las de Hermoso, a que nos referimos, son piezas de pintura desentrañada, muy españolas. (Pantorba. 1948: 206)

<sup>26</sup> En su autobiografía hace referencia a un pasaje en el que el Marqués de Riocabado le insta a escribir a D<sup>a</sup> Emilia Pardo Bazán para mostrarle el agradecimiento a las buenas críticas que hace a sus obras, que por esas fechas se encuentran expuestas en el Círculo de Bellas Artes. Hermoso le replica que si bien no se queja cuando le critican, tampoco se siente en la obligación de agradecer cuando le adulan. (Nertóbriga. 1955: 365)



ese año son de pequeño formato, como “La Niña del Plato Azul”, en las que emplea una técnica más suelta que cree que tiene más aceptación. Pero podría decirse que se juega todo su éxito en la única pieza grande que presenta, titulada “El Berrocal” o “Niños Escultores” puesto que de las dos formas aparece catalogada.<sup>27</sup>

Desconocemos las medidas exactas de la pieza y no poseemos más que una imagen en blanco y negro, pero sí que podemos afirmar que es una obra de dimensiones considerables. (Conde. 1927: 103) El formato es casi cuadrado, aunque la medida horizontal es algo mayor. No es un cuadro que pretenda dar una sensación de amplitud por tratarse de una escena desarrollada en la naturaleza, sino que el paisaje tan sólo sirve para localizar el lugar donde ocurre la acción.

Vuelve a usar el esquema compositivo en círculo, como ya hizo en la anterior obra “Jugando a la Soga”. En este caso, ocupando prácticamente todo el lienzo dispone a un grupo de cuatro niños y una niña que, con sus posturas y con el movimiento de sus extremidades, nos hacen describir un círculo virtual. Hermoso es poco amigo de composiciones y formatos radicales y vuelve a usar aquí un esquema compositivo equilibrado en cuanto a los pesos de los volúmenes. Como consecuencia de esto, a pesar de estar los niños como congelados en plena acción, el resultado de la imagen es bastante estático.

La forma compuesta por los personajes abarca prácticamente toda la imagen, quedando tan sólo una mínima parte para el fondo, en el que representa una vista del paraje frexnense conocido como “El Berrocal”. Todo el protagonismo es aquí, como en

la mayoría de sus obras, para la figura humana.



Figura 25. *Niños Escultores*. (1912)

El empleo de la luz que hace Hermoso en esta pieza es algo más suave que en la de la pieza estrella de la anterior Exposición Nacional de Bellas Artes que tantas críticas negativas cosechó. Aquí la iluminación entra por la parte izquierda con una luz que baña toda la escena pero que no crea contrastes tan duros. No aparecen en este cuadro las sombras densas

que sí empleó en el anterior. Es una luz más natural, aunque sin llegar a ser del todo real pues recordemos que pinta figuras y fondo por separado dentro de su estudio.<sup>28</sup>

---

27 Según tomemos la referencia en la autobiografía “Vida de Eugenio Hermoso” o en la publicación monográfica de Francisco Lebrato “Eugenio Hermoso” encontraremos un título u otro.

28 “... Este cuadro era un retorno a la naturaleza. No al aire libre fotográfico, no; pero sí un aire libre que pudiéramos llamar verosímil...”. (Nertóbriga. 1955: 374)

A pesar de no contar con una imagen en color de la obra, sí que hemos encontrado una descripción de los colores de algunos elementos: *Cuadro de coloración brillante, en el que había grandes toronjas en una cesta, que uno de los chiquillos había puesto en el suelo; en que una muchacha mira a los chicos hacer los muñecos lleva una jarra verde al cuadril y un refajo rojo, jarra verde, con todo su verde esmaltado, amén de los verdes frescos de la yerba y de los cardos exuberantes, con los grises, con los azules, del paisaje dilatado, con las tierras de manos y caras de los muchachos, con el barro colorado de hacer los muñecos: conjunto rico de color, áspero, agrio, quizás...*(Nertóbriga: 1955. 374)

Con esta descripción que el propio pintor hace de la pieza, podemos intuir que hace un esfuerzo para, sin llegar al cromatismo que había empleado en años anteriores, volver a reencontrarse con la frescura natural de las obras con las que consiguió el aplauso casi generalizado del público. A pesar de esto, el resultado está lejos del efectismo cromático y lumínico que por entonces está de moda. Sigue siendo un tipo de pintura apretada, con los contornos muy definidos y de grandes reminiscencias del arte del pasado. Podría decirse que huele a antigua, a museo.

El reencuentro formal del que hablábamos anteriormente viene acompañado del reencuentro temático con uno de los momentos de infancia de los que siempre hablará a lo largo de su vida. Nos referimos a un pasaje que rememora en su autobiografía con el título de “La Montaña”. En él explica cómo de niños se saltaban las clases para ir a un paraje cercano a la escuela llamado El Berrocal, donde jugaban a hacer esculturas con el barro. (Nertóbriga. 1955: 36)

Tenemos así que para recuperar el favor del público recurre a aquello que consideraba que le hacía especial, su origen extremeño y campesino, aunque esta vez no obtiene la respuesta que él esperaba. Sus niños recuerdan a los innumerables que pintó Murillo, pero quizá ya no tenían la frescura ni la inocencia de sus cuadros más tempranos. Probablemente está demasiado preocupado por cuestiones técnicas de factura y dibujo.

La obra es de muy buena factura, el virtuosismo técnico es innegable, pero esto no es suficiente para hacer cambiar de opinión a la crítica que, en lugar de volver a su lado como antaño, se muestra más distante y desorientada. Así el mismo Francisco Alcántara, que ya le había dejado en mal lugar el anterior envío, ahora afirma que Hermoso se halla sumido en una crisis profunda. (Nertóbriga. 1955: 375) Muchos empiezan a ver al artista como una promesa que no va a pasar de ahí.

En esa misma exposición triunfa Romero de Torres, quien no puede considerarse precisamente un pintor de vanguardia ni radical, pero cuyas obras estaban dotadas de un cierto aura de misterio y simbolismo de la que adolece la producción de Hermoso por esos años. Concretamente ésta es una obra muy bien ejecutada pero pobre de contenido, excesivamente volcada en lo formal. Hasta el propio artista se da cuenta más adelante de esto y, aunque no va a renegar del estudio de los clásicos y de los tratados como el de Francisco Pacheco, reconocerá que estas obras no suponen un avance en su trayectoria sino, más bien, todo lo contrario.

No consigue ningún galardón en esa convocatoria de 1912 y del mismo modo acabará para él la de 1915. A esta envía dos obras, una llamada “El Petitorio” que era

una segunda versión de otra que había comprado el Ayuntamiento de Barcelona el año anterior para el Museo de la Ciudad, y otra titulada “De Vuelta de la Romería” que años después acabó en Buenos Aires. En estas exposiciones fueron artistas con propuestas diametralmente distintas como Santiago Rusiñol, Enrique Martínez Cubells, Enrique Galwey o Jose Ramón Zaragoza los que obtuvieron las Medallas.



Figura 26. *El Petitorio*. (1914)

## 2.8 La luz, el color y la alegría son el camino.(Exposición Nacional de Bellas Artes 1917)

Del envío de Hermoso para la Nacional de 1917 destaca la obra titulada “A la Fiesta del Pueblo”, con la que obtiene una Medalla de Primera Clase y que pasa a los fondos del entonces Museo de Arte Moderno. Se encuentra cedida en depósito por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía para su exhibición al Museo de Cáceres, en la Sección de Bellas Artes.

La pieza es una composición de grupo, rectangular apaisada y de 187x 234 cm, pintada al óleo sobre tela. Aparecen siete muchachas vestidas con ropa típica, tres de ellas en primer término, dos más retrasadas y otras dos en una tercera fila. El grupo ocupa prácticamente la totalidad de la imagen, y tan sólo por los costados y un poco por encima se advierte de nuevo el paisaje de los llanos frexnenses, probablemente cercanos a la Sierra del Coto, lugar predilecto para situar a los protagonistas de sus obras al aire

libre. Por lo tanto, a pesar de encontrarse en campo abierto, las figuras están situadas en un primerísimo plano, casi rebosando los márgenes, lo que evita una mayor sensación de profundidad.

No puede decirse que intentase aportar ninguna innovación con esta composición, puesto que repite nuevamente la fórmula de cuadros como “La Juma, La Rifa y sus Amigas”, que tanto éxito le había reportado. Un grupo de personas en posición frontal al espectador insertadas en un paisaje típico de amplios llanos coronados por suaves cerros.

Las tres figuras que se encuentran en primer término están colocadas casi simétricamente, evidenciando el gusto de Hermoso por las composiciones equilibradas, alejadas de las fuertes tensiones creadas por las descompensaciones de los pesos visuales. La segunda fila, formada por otras dos muchachas, ocupa los huecos dejados entre las que les preceden, y tan sólo en la tercera y última se permite la licencia de desplazar a las jóvenes que la forman hacia la derecha de la imagen. El traslapo y la reducción de tamaño de éstas, hacen que la ruptura de la simetría no se haga muy evidente, además de no perder en ningún momento la sensación de grupo compacto.

El empleo de la luz en esta pieza nos avisa de un cambio que va a realizar el artista en sus próximas obras. Tal vez acusado como había sido de pintor de pintura antigua y de claroscuro, decide imbuirse hasta cierto punto en la tendencia en esos momentos generalizada de dotar a la luz de mayor protagonismo. Rodríguez Acosta, Joaquín Mir, Sorolla y todos sus seguidores, tantos y tantos artistas que influenciados por la importancia que se le daba a la luz en la pintura de lugares como Francia, trabajan haciendo de éste uno de los elementos protagonistas de sus obras. Y si la luz está de moda y Hermoso pretende recuperar el favor del Jurado en las Nacionales, planea un giro “lumínico” en su forma de pintar que ya con esta obra empieza a darle resultados, puesto que con ella consigue una Medalla de Primera Clase.

La apuesta, por tanto, para cambiar el rumbo es la luz, puesto que todo lo demás permanece inalterable. Pretende en esta obra captar las luces violáceas del atardecer de los campos frexnenses. Estos colores violáceos no eran muy habituales antes en sus cuadros, más bien parduzcos o terrosos, y con ellos logra una mayor calidez en la paleta. Esto, unido a las expresiones de los rostros de las jóvenes, transmite una sensación de alegría y jovialidad con la que pretende ofrecer una visión más amable de su pintura.



Las muchachas, que a pesar de ser del pueblo no olvidemos son modelos, van ataviadas con ropas que pertenecen a la indumentaria propia de la época y el lugar, pero son las típicas empleadas en las fiestas. Los mantones con sus bordados, los pañuelos estampados o las faldas de colores contribuyen de manera importante a dotar a la escena de un intenso cromatismo. Especialmente potente es la combinación de la figura central que, con el rojo intenso del pañuelo en los hombros, el morado de la camisa y el blanco del pañuelo que le cubre la cabeza, forma el verdadero foco central del cuadro atrayendo hacia sí casi toda la atención visual del espectador.

Hermoso veranea en Fregenal y pasa el resto del tiempo en la ciudad, por lo que muchos de sus cuadros recrean escenas propias de esta época del año. Esta es una de ellas. La fiesta del pueblo bien puede ser alguna de las que se celebran en Septiembre, y de ahí que las jóvenes vayan pertrechadas con los frutos recién cogidos del campo en esta época. Nos referimos a las sandías, las uvas, las manzanas o los melocotones. Del mismo modo la muchacha del centro lleva un gallo que puede ser parte del futuro menú, o también puede ser subastado en rifas como la de la Verbena de la Virgen de la Salud.



Figura 27. *A la Fiesta del Pueblo*. (1916)

El trabajo viene seguido de la recogida de frutos y del ocio, todo en línea con la mentalidad del artista, una especie de mantra que repetirá hasta la saciedad a lo largo de

su trayectoria.<sup>29</sup> El artista extremeño no es una persona especialmente jovial, pero tiene un sentido de la felicidad aportado por el trabajo bien hecho que le lleva a crear estas escenas en las que todo parece casi idílico, aunque el trabajo en el campo tenía poco de idílico y era tremendamente duro, sobre todo en el verano de Extremadura. No es de extrañar que siendo en ese momento el regionalismo la piedra de toque de la estética española, al público de las Exposiciones Nacionales a pesar de ser esencialmente urbanita, le agrade ver estas composiciones. Hermoso lo se percató de esto ya desde la acogida que tuvo “La Juma”. El intento de hacer una pintura “a la antigua” con el empaque de la de los grandes maestros españoles le había hecho perder muchos adeptos, y con esta obra inicia una nueva etapa en la que intentará recobrar el tiempo perdido.

## 2.9 Esencia frexnense. (Exposición Nacional de Bellas Artes 1919)

La Exposición de 1919 fue una de las más pobres en participación, número y calidad de las obras<sup>30</sup>. A pesar de esto, este evento sigue siendo el certamen de referencia dentro del panorama artístico español de la segunda década del siglo XX. Hermoso continúa así a la búsqueda del máximo galardón en las mismas, la Medalla de Honor, espoleado por el éxito de la convocatoria anterior.

Parece que ha encontrado un camino que puede proporcionarle lo que busca. Está dispuesto a ofrecer al Jurado una dosis de felicidad rural aderezada con los recursos lumínicos y cromáticos que están en boga. Para ello crea la obra titulada “Romería de los Remedios”, en la que emplea todos estos efectos.

El cuadro pintado en 1919 tiene un formato rectangular apaisado, con unas medidas superiores a los dos metros, como no puede ser menos en una pieza de composición que quiere optar al galardón máximo. En ella Hermoso recurre a una composición poco frecuente en él, una fórmula piramidal. Hay que decir que a pesar de

---

29 “Los cuadros más salientes que hubo en esta Exposición fueron los tres a los que el Jurado- un Jurado formado por siete excelentes pintores, ninguno viejo- otorgó las Primeras Medallas reglamentarias: dos admirables composiciones de tema popular- la extremeña de Hermoso y la vasca de Zubiaurre-, muy representativas ambas de estos dos maestros, y un soberbio paisaje del máximo paisajista de Cataluña. Los tres lienzos, en el museo de Madrid, pueden ser fácilmente estudiados. La visión campesina que nos transmite Hermoso, con la alegría sana de esta siete mozueltas que ríen bajo un sol dorado y acariciador, fue, a no dudar, la obra más simpática y la de más jugoso y fresco realismo que se presentó en la Exposición del 17, y desde que la guarda el Museo, es una de las que prefieren los visitantes de sus salas; esas salas en cuyas paredes apenas vemos una figura que ría, que nos alegre y conforte el ánimo. Entre las escenas de muerte de los cuadros de historia y los temas, nada placenteros, de Zuloaga o Solana, este cuadro bellísimo y españolísimo de Hermoso brinda a los ojos el regalo de un júbilo limpio.” (Pantorba. 1948: 231)

<sup>30</sup> Según afirma Bernardino de Pantorba en su libro “Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes”.

esto, no abandona los esquemas simétricos que proporcionan a las imágenes esa estaticidad y ese aplomo tan característicos de sus cuadros.

Desde los dos vértices inferiores parten dos líneas de tensión visual hasta el centro de la imagen, organizando la disposición de los modelos. Los que están en primer término aparecen sentados y los que se encuentran más atrás se mantienen de pie y forman el vértice superior del triángulo virtual.

De ninguna de las maneras renuncia Hermoso a otorgar a la figura humana el protagonismo total y absoluto de sus cuadros, y lo hace también en éste colocando al grupo en primer término, abarcando casi todo el formato aunque sin rebasarlo en ningún punto. El aprendizaje de Hermoso viene de la pintura, y los recursos empleados en la fotografía -como el desbordamiento del marco por algunos elementos de la imagen- no



Figura 28. *Romería de los Remedios*. (1919)

causan ninguna influencia en sus composiciones que son mucho más clásicas. No mirará, como empiezan a hacer muchos otros pintores, como un fotógrafo por un objetivo seleccionando fragmentos de realidad. Por el contrario, él compone y ajusta esa realidad a los márgenes del cuadro, sin buscar el efecto de la figura cortada tan habitual en el lenguaje pictórico post fotográfico.

El fondo de la obra está compuesto por un paisaje que para aquel que desconozca el lugar representado puede que no tenga nada extraño, pero para alguien que haya estado en el Real de la Virgen de los Remedios donde se celebra esta Romería, no es difícil apreciar que el artista se ha tomado algunas licencias. Que Hermoso compone los fondos de sus cuadros a conveniencia es algo que ya hemos visto en piezas anteriores, y que le gusta jugar a mezclar lugares y motivos de procedencias diversas también ha quedado demostrado. Pues bien, en esta pintura que nos ocupa ahora, la “Romería de los Remedios”, se aprecia claramente como elemento destacado del paisaje el Santuario de la Virgen de los Remedios en el lado superior derecho, y hasta aquí todo normal. Sin embargo, tras el edificio aparece en lo alto de un escarpado cerro, cual si hubiese sido pintado por un paisajista catalán, el que creemos que es el castillo de Burguillos del Cerro. Puede que con esto haya querido conseguir dos cosas. Por un lado demostrar que domina la técnica del paisaje y que puede hacerlo como el mejor de los paisajistas. Que puede recrear la reflexión de la luz en las montañas y los cielos de atardeceres como cualquiera de ellos y que si no le da más protagonismo en sus cuadros a estos elementos no es por incapacidad, sino por propia voluntad. Esa parte del cuadro tiene algo de las luces de Anglada Camarasa o incluso de Joaquín Mir, con quien compitió en la Nacional anterior. Por otro lado hay que mencionar que además de tener un punto pintoresco, el motivo por el que puede haber elegido el castillo de Burguillos del Cerro puede ser el de la importante devoción que hay en ese pueblo por la patrona de Fregenal, a la que vienen a visitar andando desde su localidad el día de la Romería.

Creemos que el gran árbol que aparece a la izquierda del cuadro y que domina todo ese ángulo, puede ser el conocido en Fregenal como “El Pino de La Junta”. Se trata de un árbol singular que se puede observar desde varios kilómetros a la redonda por su gran envergadura y por encontrarse sólo entre de olivos. Este elemento confirma que en este cuadro el artista se sirve de algunos de los iconos más importantes del paisaje natural y cultural para condensar la esencia de lo “frexnense”.

Se puede decir que, en este caso, el fondo está dotado de una carga simbólica que hace que tenga determinadas connotaciones más allá de las que puede tener un entorno paisajístico cualquiera en el que se ubique una escena. Hermoso decide dotarlo de un valor añadido, consciente como es de que hay quien le reprocha ciertas limitaciones en su pintura. Es toda una declaración de intenciones.

Volvemos a tener en esta pieza la habitual disociación entre la luz del fondo y la de la de las figuras. En el caso de estas, hay que mencionar que el “modus operandi” del artista hace que en ocasiones aparezcan distorsiones lumínicas que en ningún caso deben ser entendidas como errores. Hay que dejar claro que Hermoso utiliza la luz que le conviene a cada figura y que si en ocasiones se pervierte ligeramente la iluminación natural, no le importa en absoluto. Todo debe estar al servicio de la representación pictórica, en ningún caso pretende hacer una fotografía. De este modo podemos apreciar que si la figura que se encuentra en el ángulo inferior derecho está fuertemente bañada por la luz que le llega también por su derecha, la del señor mayor que se encuentra a la



izquierda está a su vez iluminada desde este mismo lado. Como hemos dicho esta incongruencia no es un error del pintor, es algo buscado.

Los violáceos aportan esa atmósfera vespertina de la caída de la tarde con la que tanto le gusta envolver a sus personajes. Quizá en las obras de esta época acentúa notablemente el uso de estos tonos, que no estaban presentes en su etapa anterior y que abandonará en un futuro no muy lejano.

Si vemos dónde se encuentran situados los puntos de mayor intensidad cromática comprobamos que coinciden con tres motivos que tienen un valor especial. La niña que aparece en la parte inferior izquierda, la figura sentada que encontramos en el ángulo inferior derecho y el Santuario de la Virgen de los Remedios. No hay que pasar por alto quien es quien aquí, puesto que el motivo por el que resalta al edificio es obvio; pero también hay que mencionar que la mujer sentada a la derecha no es otra que Rosario Ramos (esposa del pintor) y la niña de la izquierda Rosarito Hermoso (hija de ambos). No son los únicos familiares que aparecen en el cuadro, puesto que el señor del búcaro verde es su padre y la joven con el cesto de frutas del centro es una sobrina a la que volverá a pintar en otras ocasiones.

Hermoso parece querer traernos todo aquello que le importa, La Virgen, su esposa y su hija, su Santísima Trinidad, su mundo físico y afectivo. Es, conceptualmente hablando, casi más autorretrato que sus autorretratos.<sup>31</sup>

El pan que parece mostrarnos la señora de la derecha es el fruto del trabajo bien hecho que da paso al descanso y a la alegría. Los frutos del campo en forma de alimentos y el vino y el cante, nos hablan de una vida idílica con la que el artista pretende cautivar al Jurado de la Exposición y al público en general. Son, como diran algunos, los asuntos de Hermoso que tanto gustan.

Pero no consigue el reconocimiento que busca. Hay que decir que empezaban a escucharse voces contrarias a las selecciones de obras realizadas por los Jurados de Admisión y algunos artistas empezaban a dejar de acudir a estas convocatorias aduciendo que era un formato caduco que no respondía más que a los intereses de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Según ellos no era un reflejo completo de la producción nacional, sino una visión sesgada y mediatizada por el gusto de los viejos académicos, reacios a cualquier apertura.<sup>32</sup>

---

31 *“La Romería es un cuadro muy mío, en el que he reflejado en página pictórica, un momento de la vida por mí vivida y muy amada; tan aportación personal al acervo de nuestro arte como pueda ser la más personal de los pintores españoles- que es igual que decir del mundo-. ¿Quién es más personal?, ¿quién es más veraz y sincero?, ¿más amoroso cantor de lo que la vida tiene de amable, de noble y de sana?”.* (Nertóbriga. 1955: 462)

32 *“(…) Como venía siendo costumbre, y ha seguido siéndolo, no escasearon los críticos hostiles a la Exposición; los que no veían en ella casi nada digno de elogio. (...) La sección de Pintura nos causa una sensación extraña de malestar. Prescindiendo de aislados aciertos, tentativas discretas y tal cual arrogancia..., las salas de Pintura parecen rezagar el arte español a veinte o treinta años. Esta*

El lento pero progresivo declive de las Exposiciones Nacionales como referencia máxima de la producción artística del país no ha hecho más que comenzar. Con el paso de los años, como todo en este país, las posiciones se radicalizarán. No obstante Hermoso no cesa en su empeño de conseguir la medalla de Honor, algo para lo que todavía faltan muchos años y muchas vicisitudes.

## 2.10 La búsqueda de otro camino. (Exposición Nacional de Bellas Artes 1922.)

En vista de que el camino seguido hasta ahora no le había llevado a conseguir los frutos esperados, cambia de nuevo el rumbo.<sup>33</sup>

En el año 1921 la vida de Hermoso ha dado un giro tremendo que condiciona toda su experiencia vital. Poco tiempo antes de esto su mujer ha ingresado en un Sanatorio aquejada de una enfermedad mental de la que nunca se recuperará. La alegría que refleja el cuadro de “La Romería de los Remedios” se ve truncada por los problemas de salud de su esposa. Ignoramos en qué proporción esta circunstancia influye en el giro que toma la pintura de Hermoso, pero es inevitable que una experiencia así altere la forma de ver y sentir del artista.

El caso es que en el envío a la Nacional de 1922, la obra más destacada es “María y Miguel”, un díptico de 184 x 200 cm. Un formato menor que el de sus anteriores obras con el que busca quizá un aire más íntimo, obras más orientadas hacia una emocionalidad concentrada más que hacia un alarde compositivo y formal. Desconocemos el motivo por el que elige la forma del díptico. Puede que en un primer momento la intención fuese pintar sólo a uno de los dos modelos y que la idea de

---

*Exposición Nacional huele a rancio, a desván de chamarilero. Hay muy pocos cuadros que tengan derecho a ostentar la fecha de 1920 debajo de la firma. Parecen del siglo XIX, de mala pintura del XIX. (...) Señalemos como la justicia ordena, las obras buenas que en este Certamen se libraban de todas las condenaciones. Eran los cuadros de composición firmados por Chicharro, Salaverría, Santiago Martínez, Hermoso, Rigoberto Soler, Vázquez Díaz, Piñole, Solana, Verger, Martí Garcés, Covarsí y Ramón de Zubiaurre. (...)” (Pantorba. 1948: 238)*

33 “Como me propongo hacer escala cada dos años- a veces pasan tres-, en las Exposiciones Nacionales, no dejaré de ir anotando mis inquietudes, derivadas del efecto producido por mis cuadros en los compañeros, en la crítica y en el propio concepto, con ocasión de la Exposición de ellos en las etapas bienales. Quedé bien ante la opinión en la Exposición última. Sin embargo, hice una evolución después de esta última etapa pictórica muy al aire libre y de hora de sol poniente, dorada y jubilosa, a un matiz más tranquilo, más de luz de interior, aunque sin sombras fuertes; luz acaso más primitiva, más de cuadro antiguo, con un algo de actual, con un ligero sabor de aire libre, que no va mal en maridaje con la luz de la ventana del estudio en ángulo transparente y fino.” (Nertóbriga. 1955: 461)

convertir un retrato individual en uno de pareja fuese posterior. Tal vez el hecho de ser dos telas independientes refuerza conceptualmente la idea que quiere transmitir de separación física entre los personajes representados.<sup>34</sup>



Figura 29. *María y Miguel*. (1921)

Vuelve Hermoso a utilizar una composición equilibrada, dividida en dos físicamente por el marco que une las dos telas, pero equilibrada también por la posición que tienen las dos figuras, ambas de pie ocupando el centro de sus respectivos espacios. Sólo rompe ligeramente el equilibrio el volumen de la fuente en el lienzo de la

34 “*María y Miguel (o Marimiguel) Leyenda antigua. De siempre me interesó la historia o leyenda de aquel encantamiento habido en lo que después se llamó la Fuente de María y Miguel, hoy desaparecida, por conducción de sus aguas bajo el arroyo del Pino (...) Se conocieron en una de esas tardes calurosas del mes de Junio. El estaba llenando en la fuente su vasija y ella, que llegaba con paso airoso, la suya sobre la cabeza, terciada pos vacía. (...) Ninguno de los dos habló, pero supieron al momento que habían nacido el uno para el otro. (...) El padre la tenía recluida y bajo vigilancia, de acuerdo con la denuncia que había hecho el hijo de su dueño y señor, el que, encandilado de la hermosura de María, quería ejercer sobre ella el derecho de pernada. (...) Por las noches podían verse a escondidas en la casita del jardín. (...) En la noche de San Juan, pasado un año de que se conocieran, estando en tan suave coloquio, una especie de hada los encantó y los convirtió a ambos en un sólo árbol que daría hermosas flores. Así siempre estarían juntos.*”(Quintero. 1999: 283)

izquierda. Quizá también se encuentre éste algo más recargado puesto que en él ha pintado además algunos árboles y en la línea del horizonte hay una recreación de un castillo (parece el de Segura de León). Por el contrario el espacio en el paisaje de la derecha es prácticamente diáfano, unos llanos arados sin árboles ni otro elemento que rompa la continuidad visual.

El protagonismo de la escena, como no podía ser de otra forma en Hermoso, corresponde a las dos figuras humanas. El formato que ha utilizado el artista una vez más se adecúa al tamaño y posición de los personajes representados. Sin rebosar el marco en ningún momento, ocupan todo el espacio a su largo y ancho. Únicamente el fondo contextualiza la situación, podría decirse que rellena la superficie sobrante.

En este caso parece que hay un mayor grado de integración entre fondo y figura que en otros cuadros, lo cual puede deberse a la simplicidad del mismo, con sólo dos personajes. No se aprecia tan claramente como en otros casos la diferencia de iluminación entre las estas y el fondo. Quizá sea porque ha intentado envolver más a los personajes.

Hermoso habla en su autobiografía sobre la luz que tienen las obras que empieza a producir en esta época. Dice que es “una luz de interior”. Esta afirmación hay que matizarla puesto que si bien se refiere a la luz como efecto físico, también lo hace metafóricamente. En sus obras anteriores el interés recaía en la recreación de escenas que un posible espectador pudiese disfrutar. Ahora intenta fijar la atención en cosas menos tangibles, como los sentimientos de los personajes a los que retrata. Hace una pintura más psicológica, más mirando hacia el alma humana que hacia la forma externa.

Hermoso habla en su autobiografía sobre la luz que tienen las obras que empieza a producir en esta época. Dice que es “una luz de interior”. Esta afirmación hay que matizarla puesto que si bien se refiere a la luz como efecto físico, también lo hace metafóricamente. En sus obras anteriores el interés recaía en la recreación de escenas que un posible espectador pudiese disfrutar. Ahora intenta fijar la atención en cosas menos tangibles, como los sentimientos de los personajes a los que retrata. Hace una pintura más psicológica, más mirando hacia el alma humana que hacia la forma externa.

Vuelve a bañar la escena con la luz del final del día tiñiendo el cielo y las sierras del horizonte, pero esa luz dorada o violeta cálido de antes se ha vuelto ahora más fría, más azulada. La oscuridad de la noche parece ganar terreno en obras como esta, la noche en la que sucede todo lo misterioso, la oscuridad que oculta y sugiere. Evidentemente algo ha cambiado en el estado anímico del pintor y lo transmite con su obra.

Junto a esto hay que mencionar que este gusto por lo oscuro, lo misterioso y lo simbólico está realmente de moda en esos años. En esa Exposición Nacional de 1922 recibe la Medalla de Honor Eduardo Chicharro con la obra “Las Tentaciones de Buda”, y Romero de Torres está en su máximo apogeo. Sin duda alguna esos son los años en los que el simbolismo tiene mayor presencia en el arte español.

Con este panorama no es de extrañar el giro formal y conceptual de la obra de Hermoso en estos años, algo que tendrá continuación en el tiempo como veremos. Lleva ya dos años viviendo en Madrid y trabajando en su estudio de la calle Almagro. Es evidente que está más en contacto con lo que se hace en la capital que en los años anteriores, cuando intercalaba su vida de profesor en Huelva con el descanso en Fregenal. Aun así hablamos de cambios e influencias pero dentro de lo que es su estética y su planteamiento general, que no abandona en ningún momento. Si busca lo misterioso u oculto lo hace en su pueblo, en sus tradiciones y leyendas, no como Chicharro que utiliza personajes pertenecientes a otras culturas o tradiciones. El apego al “terruño” sigue estando presente por encima de todo, pero intenta filtrar aquello que ve a su alrededor con el tamiz de su visión tan personal.

Tampoco tiene suerte con el Jurado en esta ocasión, algo que el artista achacará no pocas veces en su autobiografía al cambio de reglamento que se había producido en las Exposiciones Nacionales.

El Salón Goya del Museo de Arte Moderno es el lugar en el que Eugenio Hermoso celebra su primera gran exposición individual en 1922. Ya hemos mencionado que en este Museo se hacen exposiciones individuales de artistas que fundamentalmente son los que destacan en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. El balance económico de Hermoso son ventas por valor de “diez mil duros” (Nertóbriga. 1955: 466), aunque según él, podría haber sido mejor en una galería comercial.<sup>35</sup>

## 2.11 Una apuesta por el desnudo. (Exposición Nacional de Bellas Artes 1924)

Llegamos a la convocatoria de la Exposición Nacional de 1924 donde participa como expositor y como miembro del Jurado de Admisión<sup>36</sup>. El envío en esta ocasión está compuesto por “Égloga / Arcadia”, “El Baño de las Zagalas”, “Manzanas del Manzanares y Enamorada”. Nosotros nos centraremos en “El Baño de Las Zagalas”, obra de gran formato que analizaremos a continuación, sin dejar pasar por alto que el titulado “Manzanas del Manzanares” es el primer desnudo que pinta el artista (entendido como cuadro y no como ejercicio de aprendizaje académico). Éste supone un hito en su trayectoria y además será una avanzadilla a nivel nacional de lo que se

---

35 “Exposición Hermoso. En el Salón del Museo de Arte Moderno se inauguró ayer una interesante Exposición de cuadros de Eugenio Hermoso. Treinta y ocho obras expone el laureado artista extremeño. Algunas de ellas son conocidas del público y la crítica; pero la mayoría son de reciente ejecución. Todas son admirables. Por fortuna para el arte, Eugenio Hermoso se afirma cada vez más en la singularidad de su técnica, y no abandona el camino que emprendió en *La Juna*, *La Rifa* y *sus Amigas*. La notable exposición está siendo visitadísima.” ABC, 7/04/ 1922

36 “Eugenio Hermoso es elegido a propuesta de los socios del Círculo de Bellas Artes de Madrid como miembro del Jurado de Admisión”. (Arce, 1985: 208)

convertirá, en poco tiempo, en una proliferación de cuadros con desnudos en el panorama español, muy habituales dentro del simbolismo clasicista. Tenemos así que en esta obra, Eugenio Hermoso nos presenta a cinco jóvenes (curiosamente el mismo número de figuras que aparecen en los cuadros de Fragonard, Cazanane o Renoir), después de bañarse en un arroyo.<sup>37</sup>

El formato que utiliza es vertical, de gran tamaño y con un compacto grupo de zagalas en el centro de la imagen. Quizá esta no sea una de las composiciones más simétricas que le recordemos, pero tampoco puede decirse que haya desequilibrios visuales importantes. Todas las muchachas se distribuyen alrededor de una figura que se presenta frontalmente en el centro exacto de la imagen. Una de ellas sentada y otra de espaldas. La distribución en círculo alrededor de la primera crea un recorrido visual para

que la mirada realice una especie de bucle desde el ángulo inferior derecho.

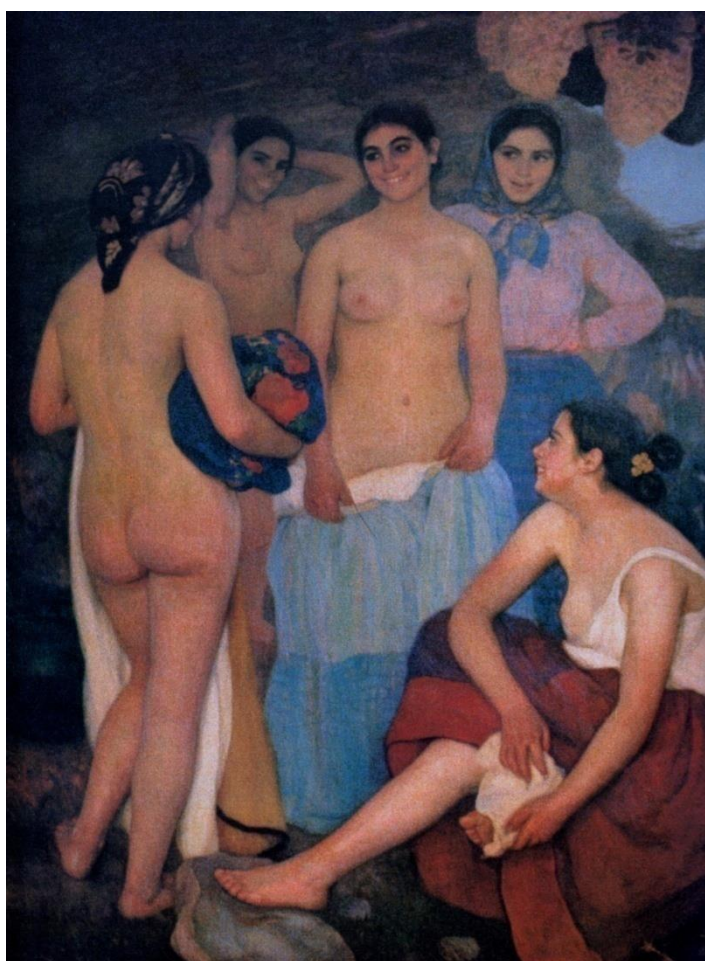


Figura 30. *El baño de las Zagalas*. (1923)

atmósfera especial, misteriosa, algo más oscura. Del techo de la cueva cuelga una especie de panal dorado. Tal vez el artista está queriendo hacer un paralelismo entre la dulzura de la miel, apetitosa, y la de los cuerpos de las jóvenes, plenas de vida. El deseo convertido aquí en un elemento simbólico de primer orden.

Como no podía ser de otra manera, el grupo de figuras ocupa prácticamente toda la superficie pictórica, dejando algo de espacio en la parte superior y en la lateral derecha. Éste es suficiente para ambientar la escena en una especie de gruta por la que discurre un arroyo. La cueva ha sido siempre un lugar escondido, un espacio donde refugiarse de las miradas indiscretas y, en un acto como este, cualquier medida de discreción es poca. No deja de tener gran simbolismo que lo sitúe en un espacio interior. Esto le permite crear una

<sup>37</sup> La elección de este número de figuras en concreto puede estar condicionada por la afirmación de Alberti en sus tratados de pintura acerca de la no conveniencia de emplear más de seis en las composiciones por considerarlas inadecuadas.



No menos cargada de simbolismo aparece la pequeña cascada, en la que podemos ver el agua saltando, en constante movimiento. Tomado como símbolo de la vida el curso del agua, la cascada es comparable a la juventud, el agua a borbotones salta como las emociones en esa etapa de la vida. Una agitación constante. La frescura, la belleza, el dinamismo. Lo mejor del ser humano.

Este es un cuadro con una atmósfera especial, marcada por el contraste. A la oscuridad de las sombras en la parte más profunda de la cavidad se contraponen la claridad de los cuerpos y las ropas de las jóvenes, sobre todo de las tres que se encuentran en un primer plano. Esto dota también a la escena de cierta teatralidad, más acentuada aquí que en otras obras que ya hemos estudiado. La luz natural que entra por la abertura que el artista ha colocado en el lado superior derecho no compite en claridad con la de estas tres muchachas para no restarle ni un ápice de protagonismo. La entonación general de esta obra es quizá una de las más bellas de toda su producción, y los dorados de las formas que cuelgan del techo recuerdan a elementos de la pintura de artistas como Anglada Camarasa.

La trayectoria de Hermoso hasta la fecha le ha puesto en situación para competir desde este mismo año por la Medalla de Honor. Conocedor de esto envía obras como ésta a la Exposición Nacional donde, a poco que nos fijemos, podremos encontrar numerosas influencias inevitables en la trayectoria de un artista que ha visto y trabajado tanto.

Como hemos visto anteriormente, el tema de las bañistas no es precisamente una invención de Hermoso, sino que en ese momento ya ha sido abordado por algunos de los mejores artistas de la historia de la pintura como Fragonard, Cezanne y Renoir. Resulta difícil pensar que no conociese obras de ellos de la misma temática cuando planteó su cuadro. Pero claro, estamos hablando de un pintor que todo lo hace pasar por el tamiz de su imaginario personal, de manera que decide convertir a las bañistas en unas jóvenes campesinas de las tantas que trabajan por los campos de Fregenal.

En esa época, el campo estaba lleno de gente. Los trabajos de la agricultura y la ganadería se hacían manualmente. Este era el motivo por el que familias enteras pasaban grandes temporadas o incluso vivían en cortijos en pleno campo, en lugar de en los núcleos urbanos. Deducimos que ya que se bañan a la intemperie, debe ser una época del año en que no hace frío. Eso nos lleva al verano, época en la que se realizan labores como la siega, en la que se empleaba mucha mano de obra femenina. Por este motivo podríamos pensar que se trate de unas segadoras que, tras jornadas de duro trabajo, se acicalan para ir al pueblo, probablemente a alguna de las fiestas que tienen lugar en el mes de septiembre, hoy en día fiestas religiosas, pero entroncadas desde tiempos inmemoriales con los trabajos de la recolección de las cosechas. Así pues, nos presenta el ocio o la fiesta después del trabajo, la filosofía de vida de Hermoso. Éstas no son como las de Fragonard jóvenes ociosas de la aristocracia, ni chicas que podían trabajar en cualquier cabaret de París como las de Renoir. Son como él las llama “Mis



Duquesas”, las jóvenes de su pueblo, las hijas del terruño: morenas y fuertes pero bellas a la vez.

Quizá el éxito de Chicharro en la Exposición Nacional anterior lleva a Hermoso a plantearse enviar a esta convocatoria varias obras en las que apareciesen desnudos, aunque a decir verdad hay poco en común entre la obra de Chicharro “*Las Tentaciones de Buda*” y las que presenta Hermoso. Cuando nuestro artista aborda este tema lo hace con una gran preocupación por lo formal, el cuerpo humano como problema de dibujo. Este es un rasgo habitual de la pintura académica y hay que decir que en los casos en que pinta cuadros de esta temática esto es palpable. Es inevitable ver la figura de la izquierda y acordarse de algunas piezas de Ingres o, en el caso de la central y la inferior derecha, de Renoir. Quizá la actitud de la bañista que se encuentra más atrás es la más descarada puesto que nos mira directamente. Emerge desde la penumbra y parece estar completamente desnuda. Esa figura sí está cargada de sensualidad, sí que tiene algo más de picardía, mientras que el resto parece tener un tono casi neutro. Esa última puede estar más próxima a las de Chicharro o a las de Romero de Torres, que tanto éxito tenían por aquellos años.

Hemos dicho que el trabajo con desnudos era algo que no había sido muy frecuente en las convocatorias anteriores, de manera que la irrupción de obras como esta, pertenecientes a artistas destacados, levantan algún que otro revuelo.

*“Entre las muchas observaciones que pueden obtenerse de la contemplación de las obras presentadas al actual certamen nacional de Bella Artes, una de las más prontamente advertidas y de las que mayor significado encierran es la desaparición de aquel viejo terror al desnudo, que en días anteriores inspiró tantos anatemas, y tantos pudores y tantas cruzadas. Hace unos años-¿no recordáis?-el desnudo en el arte era en España algo nefando, inadmisibile, opuesto a todo ideal y a toda conciencia. Nombrar el desnudo en el arte era como nombrar alguna de esas palabras que sirven de mal agüero y que todo el mundo rehúye, apartándose de ellas como de una cosa maléfica...”*

*El desnudo era nefando entre nosotros. Su elogio y su exaltación por los que se inspiraban sólo en la belleza pura, eran maldecidos por los demás, por todos los que cerraban sus ojos y su alma a la gracia y a la armonía de la belleza humana. Sobre esos seguía imperando aquel fanatismo en los lejanos días renacentistas, cuando el fraile Savonarola hacía quemar en Florencia obras de arte sólo porque en ellas no se respetaba la moral o a lo menos, lo que ellos entendían por moral. (...)*

*(...) Pero eso era, entre nosotros, antes. La tradición pesaba mucho sobre nuestras almas. En el arte, como en todo, se dejaban ver los influjos ancestrales, que no querían soltar fácilmente las presas que durante tanto tiempo dominaron a su antojo. Mas al llegar nuestro siglo- este siglo tan combatido, y, sin embargo, de tan fecunda labor- en el arte, como en todo, hubo ideas nuevas, luces inesperadas, sentimientos distintos a los que hasta entonces imperaron. Y fruto de esta psiquis nueva q absoluta*

*realidad como estas palabras del pensador francés Renan. El desnudo y la sonrisa son, en efecto las dos claridades que faltan en nuestro arte, tan grave, tan oscuro, tan sombrío. Todo en la pintura española es adusto, rígido, ascético. No es necesario recordar, a propósito de ello, Nombres y obras que están en la memoria de todos. (...) Pero aquel desnudo y aquella sonrisa que en nuestro arte echaba de menos Renan, brillan ya hoy plenamente en la pintura española. El viejo terror al desnudo ha pasado de modo definitivo a la categoría de tópico. La Exposición Nacional de este año lo confirma. Y casi toda la labor anterior de nuestros artistas no es sino una ardiente lucha y un encendido esfuerzo por conseguir aquel desnudo ya que la sonrisa que en nuestro arte no eran sino un deseo. Sonrisa y desnudo, alegría y gracia, en fin, es la obra magnífica de Sorolla; sonrisa es todo el arte de Eugenio Hermoso, el artista campesino cuyos cuadros, a partir del triunfo conseguido con “La Juma, La Rifa y sus Amigas”, son siempre una sana sonrisa; desnudo es el arte de Romero de Torres, cuyos cuadros a partir de la victoria obtenida con “La Musa Gitana”, no son sino estrofas sueltas y armoniosas de un vibrante poema a la forma femenina.” (Montero, A. 1924)*

Y las opiniones a favor y en contra se suceden. Pero lo cierto es que en los años posteriores, el tema del desnudo (casi siempre femenino) se abre camino con fuerza en las sucesivas convocatorias.

Por lo tanto queda demostrado que Hermoso no es precisamente un artista rezagado en estos años, sino que al contrario de lo que parece, se encuentra formando parte de una avanzadilla dentro, eso sí, de la pintura no estrictamente enmarcada en las vanguardias históricas.

En esta ocasión se queda cerca de conseguir el premio que tanto busca, pero lo pierde en las votaciones en favor de Joaquín Mir. De igual modo le sucede con la recién creada Medalla del Círculo de Bellas Artes, la cual obtiene, en una polémica votación<sup>38</sup>, el escultor valenciano Mariano Benlliure.<sup>39</sup>

## 2.12 La Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes.(Exposición Nacional de Bellas Artes 1926)

---

38 “Era condición que las papeletas fueran firmadas, para ser computables. Como en las 38 obtenidas por Hermoso aparecieron dos sin ese requisito, se anularon, quedando por tanto Benlliure con la mayoría de votos. Presentaba el ilustre escultor tres obras con figuras infantiles, dos bajorrelieves en bronce y un lindo busto de niña, en mármol: La Lección. En el acto de escrutinio, Eugenio Hermoso fue objeto de una espontánea manifestación de simpatía que le brindaron muchos de los asistentes.” (Pantorba. 1948 : 253)

39 El Jurado de esta exposición tomó la decisión de eliminar la llamada “Sala del Crimen” que habitualmente se montaba en el Palacio de Cristal. Esta decisión no fue bien acogida por todos, y como consecuencia de la pertenencia de Hermoso a la organización, comenzó a sufrir en sus propias carnes las críticas de los contrarios. (Arce. 1985. 208)

La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926 cuenta nuevamente con cinco obras de Hermoso: “Lavanderas”, “Melancolía”, “Madreselvas”, “Consuelo” y “Pescadorcito”. De entre todas nos centraremos en “Melancolía”, por ser ésta un ejemplo de la línea de trabajo que había comenzado años antes con “Manzanas del Manzanares”. En esta última pieza vemos cómo va consolidándose esa idea del desnudo de corte académico, con una carga mínima de sensualidad. Estas representaciones son todo lo castas que pueden ser las representaciones de un desnudo. La carga de idealización es muy importante. Si bien hay que decir que se trata de modelos humanos, hay un intento por parte del artista de despojarlo, en la medida de lo posible, de toda carnalidad mundana hasta convertirlo en una idealización.

Fabián Conde califica a “Madreselvas” como uno de sus desnudos mejor concebidos y estudiados, de gran calidad de dibujo. Afirma que tiene una factura clásica



Figura 31. *Melancolía / Inconsciencia*. (1926)

influida por la obra de Tiziano, y cree que tiene una sensualidad serena y emotiva. (Conde, 1927: 138)

Desgraciadamente, esta obra pertenece a un coleccionista privado y no hemos podido encontrar ninguna reproducción.

Con respecto a “Melancolía”<sup>40</sup>, al menos encontramos una reproducción en blanco y negro. El formato cuadrado es poco frecuente dentro de la producción artística de Hermoso. La figura está sentada en una roca situada en el ángulo inferior derecho de

la imagen, lo que hace que cree un esquema diagonal que va del ángulo inferior izquierdo al ángulo superior derecho. Esta dirección viene reforzada por el paisaje, que incluye una gran roca a la espalda de la modelo con la misma orientación. Volvemos a

40 En algunos lugares aparece con el nombre de “Inconsciencia” Fabián Conde en su obra Hermoso, *Pintor Contemporáneo* lo titula “Melancolía”. Por su condición de biógrafo oficial del pintor y su contacto directo y personal con él le damos total crédito a esta denominación, a pesar de que en 2010 se le haya atribuido este título también a la pieza denominada “Fabia” en el catálogo *El Coleccionismo Privado* editado por el Museo de Bellas Artes de Badajoz. No obstante Hermoso en su autobiografía escrita en 1955 le llama *Inconsciencia*. Ante esta circunstancia mantenemos los dos nombres como válidos para denominar esta obra.

ver aquí que aunque utiliza la diagonal, no rompe con la tradición de concebir esquemas equilibrados y poco atrevidos.

Hay también, como es costumbre en él, un nivel importante de diferencia de definición entre el fondo y la figura. La joven está pintada con gran lujo de detalles, dejando en evidencia que el artista pretende con esta obra exponer todo su conocimiento de la anatomía y la técnica pictórica. Casi podríamos decir que tiene un punto fotográfico. Sin embargo, el fondo es mucho más pictórico, más atmosférico, quedando así palpable que para el pintor es algo secundario. El resultado es un poco teatral, quizá esta diferencia tan grande entre uno y otro hace que la figura parezca estar ante un telón pintado en lugar de estar físicamente en medio del paisaje. No obstante esto no es negativo si pensamos que lo que Hermoso pretende recrear es una especie de imagen fantástica, imaginaria o psicológica.<sup>41</sup>

Por desgracia no hemos podido hacernos con una reproducción en color de este cuadro pero tenemos la descripción del mismo que hace Fabián Conde: *“El artista, en su noble deseo de renovarse, busca, por otro lado, la sencillez del colorido, con una sobriedad de tonos, que recuerda una de las épocas de Goya en sus inclinaciones a las tonalidades melancólico-negrizcas. Con la mayor economía de tonos, el artista puede alcanzar todos los efectos emotivos, como el gran compositor obtiene una sinfonía con pocas frases musicales.”* (Conde. 1927: 135).

Esto es algo que puede intuirse en la imagen que aportamos a pesar de ser monocromática. Hay un querer decir todo con poco, muy característico de la pintura de Hermoso y claramente entroncado con la referencia que hace su biógrafo con Goya, al igual que sucede con su otro desnudo, “Madreselvas”, con Tiziano. El pintor trata de abordar el tema del desnudo desde los preceptos más característicos de la gran tradición de la pintura española, intentando reflejar la sobriedad de las grandes obras que ha visto una y otra vez en el Museo del Prado. Sigue en su propósito de evolucionar hacia aquella “gran pintura” de la que se considera profundo admirador, como si quisiera actualizar a “La Venus de Urbino” y filtrarla por el tamiz de su mundo rural y bucólico de la baja Extremadura.

Fabián Conde afirma también que esta obra *“sobrecoge por su trascendente espiritualidad”* (Conde. 1927: 135). El entorno en que ha situado Hermoso a la joven es un paisaje absolutamente despojado de toda vegetación, rocoso y montañoso. Esto produce una imagen dura y ascética. La joven parece encontrarse como un eremita en medio del desierto, absorta en sus pensamientos. Es claramente una imagen que representa un estado de ánimo interior, el de la melancolía. Pero no es una visión pesimista la que nos ofrece el pintor, ya que al fondo del paisaje puede verse claramente un arco iris, con el que quiere transmitir cierto grado de optimismo o un desenlace

---

41 *“(...) está inspirado en el mundo de la patología: una joven que pierde la razón y huye al campo desnuda.”* (Nertóbriga. 1955: 491)

positivo a este estado de ánimo. Tiene, en lo conceptual, algo relacionado con el simbolismo de artistas como Puvis de Chavannes.

Lo cierto es que a pesar de estar en condiciones de optar a la Medalla de Honor, tampoco ésta fue la ocasión. En cambio, en esta convocatoria consigue otro premio; aquel que perdió en la anterior en una disputada votación, la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes. Lo logra por la obra titulada “Lavanderas Extremeñas”.



Figura 32. *Lavanderas Extremeñas*. (1926)

Ésta entronca con la línea de producción típica de Hermoso. Representa una escena habitual de la vida del pueblo, unas jóvenes lavando ropa en un arroyo. Aquí volvemos a encontrar a dos conocidas, La Juma y La Rifa. Son las dos jóvenes más a la derecha del grupo de tres que están en

primer plano. Veinte años después de posar para él en la emblemática obra, siguen haciéndolo para otras. Esto dice mucho de la forma de trabajar del pintor y de su gusto por utilizar modelos populares de su tierra, aunque esto signifique que no sean profesionales. Aquí la entonación general del paisaje es más tranquila, más homogénea que en su anterior gran obra, “La Romería”. Ya no aparecen los carmines y morados tan propios de esa etapa que ha dejado atrás. Es evidente en sus últimas obras cómo intenta avanzar hacia una economía de tonos y hacia una síntesis de las formas.

### 2.13 Decepción y Crisis. (Exposición Nacional de Bellas Artes 1930)

En 1930 la Exposición Nacional de Bellas Artes se celebra como de costumbre en Madrid<sup>42</sup>. Después de los últimos sinsabores cosechados en las anteriores convocatorias y en medio de un momento de zozobra, se encuentra algo confuso sobre el camino a seguir y formaliza un envío compuesto por tres obras: “Blanca Rosa”,

42 En 1929 la convocatoria es para una Exposición Internacional que se realiza en Barcelona. Hermoso envía pinturas y esculturas. Al no serle aceptadas las esculturas retira también los cuadros, por lo que no llega a participar.



“Fiesta Infantil” y “Ensueño”. Parece con esta participación que pretende alejarse un poco de la imagen estereotipada que tiene el público de su obra. Con este propósito envía estas piezas, entre las que está una rescatada de 1.905 como “Fiesta Infantil”.<sup>43</sup> “Ensueño” tampoco es una obra típica dentro de su producción, una visión un tanto onírica y romántica de una mujer que poco tiene que ver con sus labriegas de la baja Extremadura. Parece como si quisiera acercarse a las tendencias más actuales del momento.



Figura33. *Fiesta Infantil*. (1905)

En la obra de 1905, el artista representa a unas niñas bailando mientras otra toca un piano. Un nutrido grupo rodea la escena sentados junto a la pared. La estampa nos evoca obras de Manet e incluso tiene ciertas reminiscencias de Degás. Pero es evidente que este cuadro tiene un toque menos localista y probablemente por eso lo elige veinticinco años después para formar parte del envío con el que quiere poner un punto y aparte en su trayectoria.

Entre las obras de nueva factura que manda a esta convocatoria figura la llamada “Ensueño”. Teresa Arce la califica como cuadro de “Fantasía neo romántica”.

Es una obra de tamaño medio, un óleo sobre tela de 110 x 95 cm. de orientación vertical. En él encontramos una figura femenina representada desde la altura de las rodillas. Parece estar sentada aunque no se aprecia sobre qué. Su brazo izquierdo

---

43 “Pero Hermoso está pasando una crisis, por un período de introspección, de análisis de su trayectoria artística. Parce, con este salto en el tiempo- con una obra de 1905-, querer abrir un paréntesis en el que quedara encerrada su época más marcadamente costumbrista, mientras que su nueva orientación, ya sutilmente perceptible en 1926, se vuelve hacia un mundo de fantasía neorromántico.” “Los Pintores Extremeños en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1924-1926).”(Arce. 1985: 219)

aparece flexionado y su mano, abierta sobre la cabeza, describe una potente trayectoria visual que ordena el cuadro diagonalmente.

No es una composición simétrica, pero el hecho de que el volumen principal, la joven ocupe el centro de la imagen, hace que la estructura de la obra resulte equilibrada.

Queda dividida en dos partes casi iguales por la línea de horizonte que crea el pintor. A la derecha la imagen está formada por una masa de agua muy rizada, y a la izquierda por la silueta de un edificio.<sup>44</sup> En los dos huecos que quedan a ambos lados

del cuerpo de la figura, ha situado dos elementos, en el ángulo inferior derecho un barco y en el superior izquierdo una especie de figura árbol.

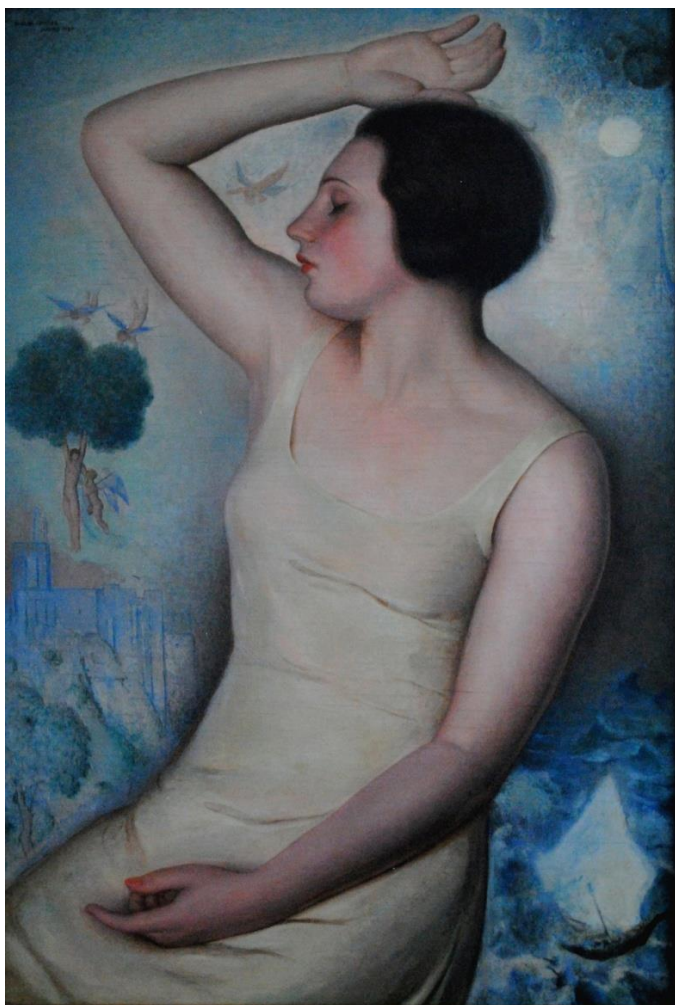


Figura34. *Ensueño*. (1930)

La iluminación es tenue como corresponde a una escena de ensueño, nocturna. La luna que ha pintado en el ángulo superior derecho certifica el momento del día en el que sucede la acción representada. Todo es misterio en esta tela, realmente una obra excepcional dentro de su producción, entre otras cosas, por su atmósfera. Debía ser muy especial para él porque la conservó hasta el fin de su vida y actualmente se puede contemplar en su Casa Museo de Fregenal.

Javier Pérez Rojas y Manuel García Castellón afirman en el catálogo *El Siglo XX. Persistencias y Rupturas* que

---

<sup>44</sup> Tiene cierto parecido con la recientemente construida sede del Círculo de Bellas Artes de Madrid, finalizada en 1926. Hermoso pertenece desde hace años a esta importante institución de la que también son miembros muchos de los actores principales de la cultura artística española. Este edificio es concebido como un paradigma de modernidad y puede que este sea el motivo por el que lo utiliza en su cuadro. No pocas veces entre sus paredes participa en tertulias y conversaciones con gente como Valle Inclán y otros personajes importantísimos dentro de la esfera modernista-idealista-simbolista. Parece lógica pues esta relación, ya que son varios los motivos por los que puede haber empleado este icono del Madrid de principios de siglo en esta obra tan particular dentro de su producción artística.



después de 1920 la pintura regionalista ya lo ha dicho prácticamente todo, ha cumplido su ciclo, aunque se puede alargar su representatividad hasta 1925.<sup>45</sup> Por este motivo Hermoso puede entender que su discurso está necesitado de un giro de timón importante, del que espera llegarán acompañados nuevamente los éxitos. Esta obra es el ejemplo perfecto de ruptura con lo anterior.

La joven que Hermoso elige como modelo está clarísimamente alejada de las muchachas de pueblo que venía utilizando anteriormente en sus cuadros. En este caso ha elegido a una de aspecto mucho más sofisticado, un tanto urbanita, con un recogido a la moda de la época.<sup>46</sup> Tampoco las ropas son las típicas de las labriegas frexnsenses.

El interés por la noche y el mundo de los sueños y el inconsciente está a la orden del día, tanto en España como en Europa. No olvidemos que los estudios de Freud gozan de gran popularidad e incluso serán germen de movimientos artísticos como el surrealismo, del que en 1924 Bretón publicó el manifiesto. Todas estas cosas van llegando a España, con el habitual retraso, y Hermoso no permanece ajeno a ello.

La figura que dibuja a la izquierda de la joven, sobrevolando el edificio que recuerda la silueta del recién construido Círculo de Bellas Artes, es un hombre-árbol, secundado por una serie de personajes alados que revolotean a su alrededor. Podemos encontrar parecidos con las figuras alegóricas de Magritte u otros artistas surrealistas. El recurso de la metamorfosis es uno de los favoritos de estos artistas vanguardistas, y el empleo de este tipo de personajes por parte de nuestro pintor evidencia una influencia clara, además de la voluntad de Hermoso por informarse de lo que sucede en el ámbito artístico.

Otro de los elementos que aparece recurrentemente en las obras de los surrealistas es la evocación del caos. En este caso, el caos puede ser ese mar picado que está a punto de hacer zozobrar el barco que parece un cascarón de nuez en medio de las olas. El poder de la naturaleza frente a la voluntad del ser humano queda plasmado aquí con esta figura. Puede que sea una metáfora de la situación que, como artista, está viviendo. Se siente atacado por todos lados cuando recibe críticas, algunas muy duras, en las Exposiciones Nacionales. Ante esto busca el camino que le lleve a lograr nuevamente el favor de los jurados y el reconocimiento de crítica y público. Pero parece estar luchando contra un imposible, puesto que nada de lo que ha probado hasta ahora le ha dado el resultado que busca.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup>

<sup>46</sup> Esta modelo guarda un parecido razonable con la representada por Hermoso en el busto llamado Dina, que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Badajoz. Perteneció a la época en la que Hermoso coquetea con las tres dimensiones coincide en el tiempo con la de realización de este cuadro.

<sup>47</sup> *“Pues...Voy a serle sincero. Apenas la he visto. No le extraña. Estoy pasando unos momentos de crisis espiritual... Me explicaré. Antes, hasta no ha mucho, gustábame ver cuadros, esculturas, arte en general. Escudriñaba los museos, estudiaba en todos los autores... Ahora no. Ahora quiero verme a*

Esto no deja de ser un paréntesis en su producción, y no sabemos dónde podría haber terminado si hubiera seguido por este camino, pero la falta de reconocimientos de nuevo en esta exposición hace que decida no seguir explorando esta vía.

#### 2.14 Un último esfuerzo. (Exposición Nacional de Bellas Artes 1932)



Figura 35. *Una Boda en Fregenal*. (1932)

En 1931, el 14 de Abril, se proclama la República.<sup>48</sup> La convocatoria de 1932 tampoco le reporta el premio que busca. Concorre a ella con una obra de gran formato titulada “Una Boda en Fregenal”<sup>49</sup> y otra más pequeña llamada “Amarinda”. Por motivos de limitación de espacio no se le cuelga un tercer cuadro que según Abril en Blanco y Negro era superior a los otros dos. (Pantorba. 1948: 289)

---

*mí mismo. Estudiarme yo...*” (Criado y Romero. 1930: 16)

48 “Supone además de una convulsión en todos los estamentos políticos, militares y sociales, una conmoción en los ambientes culturales, ya que, desde dos años antes, muchas voces se habían dejado oír en pro de una renovación profunda del arte en España, ahogado por los convencionalismos oficiales. (...) En defensa de conceptos diferentes del Arte se han despertado muchas esperanzas entre los sectores de izquierda y mucha desconfianza desde la derecha.” (Arce. 1985: 220)

49 “Hablando del cuadro de Hermoso, *Una Boda en Fregenal*: “Nos presenta el encanto de una vieja litografía costumbrista iluminada, a la que el tiempo- excelente colaborador- hubiera convenido, para atenuar su estrépito colorista.” (Pantorba. 1948: 289)

El propio Hermoso lo describe así en su autobiografía:

*“Una Boda en Fregenal” es un cuadro de grandes proporciones, de muchas figuras, de excesivo trabajo. Bocetos hice para este cuadro, más acertados acaso por más sencillos. Así y todo, creo que esta obra no carece de aciertos, que abunda en bellezas. Cierta espíritu angélico, tanto en algunas figuras como en el fondo, me hace amar este cuadro. Deseos de superación, ganas de ensanchar los propios horizontes son, a veces, motivos de complicaciones en las obras de arte. El cuadro pareció un esfuerzo respetable aun a los mismos que me habían inscrito en las listas negras.”*(Nertóbriga. 1955: 586)

Esta obra aparece ubicada por el propio autor en la Exposición Nacional de 1934, Muestra en la que no participa, según acredita Bernardino de Pantorba en su *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes* y Teresa Arce en *Los Pintores Extremeños en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1924-1936)*.<sup>50</sup> Creemos que por lo riguroso de los dos últimos textos, la obra formaría parte del envío a la Nacional de 1932 por lo que su realización no podría ser en 1934 como afirma el propio autor y como queda registrado en el catálogo editado por el Museo de Bellas Artes de Badajoz para la exposición antológica de 1999.

Como ya hemos comentado, esta obra de gran formato - supera los tres metros de ancho y los dos de altura - supone el último gran esfuerzo que realiza Hermoso para una Exposición Nacional. Habrá otros posteriores, pero no volverá a hacer uno de la envergadura de éste.

El formato, de orientación horizontal, se divide diagonalmente creando una línea visual que va desde el ángulo inferior izquierdo al superior derecho. Al ser una composición en la que aparecen muchas figuras se pueden apreciar, en distintos focos, subgrupos o puntos de atención en los que se puede dividir la imagen. En primer término, en el ángulo inferior izquierdo aparecen dos jóvenes sentadas de espaldas al espectador. En el centro una mujer ofrece comida a otra con una bandeja. Un hombre sirve chatos de vino a continuación. En un tercer plano están dos novios que se dicen confidencias tras un abanico y una joven que mira tras una reja la escena. Por último y tras un poyete aparecen, en una cuarta línea, dos grupos de personas, uno a la derecha y otro a la izquierda. A lo lejos cierra el espacio una vista de las torres de la Iglesia de Santa María y del castillo de Fregenal.

La luz tiene, al igual que la composición, algo de teatral e irreal y para nada puede decirse que el pintor haya pretendido dotar al cuadro de una apariencia realista. No es de una luz cálida, pero tampoco puede calificarse de ambientación oscura. Quizá el autor va buscando la elegancia más que el tono festivo de una celebración como la que representa. Tiene esa luz algo mística y atemporal de artistas como Romero de Torres, sin llegar al tenebrismo del cordobés. Hace poco que ha fallecido en el momento

---

50

cumbre de su trayectoria, y tal vez Hermoso piensa que algunos aspectos trabajados por su compañero pueden servirle también a él para alcanzar la Medalla de Honor que busca. Las influencias entre artistas son de ida y vuelta ya que todos conocen el trabajo de unos y otros. No es de extrañar pues que encontremos en cuadros de Hermoso rasgos parecidos a los de obras de otros pintores del momento y viceversa.

La escena que representa Hermoso es típica de Fregenal, como la mayoría de sus cuadros, pero en este caso intenta darle un tono de mayor elegancia y refinamiento. Los modelos son los de siempre, sus conocidos y sus familiares, pero el hecho de ir ataviados con sus mejores trajes ya le confiere al cuadro cierto aire de preciosismo que hace que se desmarque de otras grandes composiciones que ha pintado, más austeras.

Si estudiamos los subgrupos podemos encontrar elementos simbólicos y un lenguaje gestual en algunos casos muy refinado. Por ejemplo, las dos jóvenes sentadas de espaldas en el ángulo inferior izquierdo forman una imagen muy elegante y sensual, algo poco común en la obra de Hermoso. La postura que tienen le permite al pintor recrearse en las telas de los vestidos y el mantón de una de ellas, de muy buena factura técnica. La de la izquierda le pasa sutilmente el brazo a la de la derecha y deja caer su mano sobre el hombro de su compañera en un gesto que denota complicidad y que está cargado de sensualidad. Esa relajación, esa ambigüedad que tanto éxito le ha reportado al pintor cordobés y de la que adolecen la mayoría de las pinturas del extremeño (incluso los desnudos), parece que se cuela sin querer en este punto del cuadro. En los bocetos previos que hace Hermoso, la mayoría de las figuras cambian sus posiciones, pero estas dos, curiosamente no. Esto quiere decir evidentemente, que no hay nada de casual ni de hallazgo fortuito en esta parte de la composición. Es quizá la única parte que ha tenido clara desde el primer momento e incluso, por el nivel de ejecución técnica y definición se convierte, a pesar de estar en un ángulo, en el punto de atracción más importante de toda la obra.

De las dos figuras que se encuentran de pie en el centro del cuadro podemos destacar la factura de la tela de sus trajes, pero quizá es más elocuente el lenguaje gestual, algo sobreactuado, que emplea el pintor a la hora de colocar a las modelos. Esa sobreactuación, tan propia del teatro y del neoclasicismo academicista de artistas como David, hace que el resultado final de la obra sea algo artificioso y amanerado, pero nos deja muy claro qué papel tiene cada una dentro de la celebración. La joven de blanco (puede ser la novia) es la anfitriona y ofrece la comida con una media sonrisa, mientras que la de oscuro parece algo abrumada por las atenciones recibidas. Inmediatamente detrás de éstas aparecen dos personas sentadas, probablemente invitados que contemplan la escena. Una tercera figura que no pierde detalle de lo que sucede es una niña que se encuentra de pie en el borde izquierdo del cuadro. No es otra que Rosario Hermoso, la hija del pintor, que con un dedo en la barbilla parece absorta en sus pensamientos, quizá imaginando su propia boda en un futuro.

Tras la pareja de mujeres antes mencionada un hombre rellena vasos de vino que porta en una bandeja (puede ser el novio). Y justamente detrás de él el pintor ha

colocado a dos jóvenes sentados cuchicheando que ocultan sus bocas tras un abanico, como queriendo ocultar lo que se dicen, cosas de novios tal vez. En uno de esos detalles algo cómicos de Hermoso, recrea en el abanico el dibujo de una tajada de sandía roja y lista para comer. ¿La fruta madura?. ¿La joven casadera?. ¿Ha llegado el momento para esos dos jóvenes de casarse?.

Sobre ellos, justo en la pared que les sirve de respaldo hay una ventana, y en ella ha colocado una figura cuando menos inquietante: una joven tras la reja contempla lo que está sucediendo en el patio. ¿Tal vez estuviese enamorada del novio?. ¿Tal vez no le dejan casarse y está recluida en casa como un prototipo del drama de Bernarda Alba?<sup>51</sup>. El caso es que con una mano agarra un barrote y con la otra parece llevar a su pecho algo que tiene en su mano, algo secreto.

Los dos grupos de figuras del fondo constituyen una galería de retratos de conocidos y familiares, que dispuestos tras un poyete, parecen curiosos que no pierden detalle de la celebración. En la vida de los pueblos, bodas y bautizos constituyen los eventos sociales más importantes generando gran expectación. Hermoso trata estas figuras como un grupo de relleno que cierra la escena. Recuerdan tal vez a algunas obras de Goya como los frescos de San Antonio de la Florida, donde el pintor de Fuendetodos hace una galería de tipos del pueblo llano madrileño, mientras que aquí es del pueblo frexnense el que aparece representado.

Vuelve a no tener éxito en esta ocasión, algo que el artista achaca al cambio de reglamento en las Exposiciones Nacionales, pensado según él para favorecer los intereses de los artistas comprometidos con la República.<sup>52</sup>

## 2.15 La República y la posguerra. (Exposiciones Nacionales de Bellas Artes 1934, 1936 y 1941)

La Exposición Nacional de 1934 se convoca con un nuevo Reglamento. A pesar de esto, los cambios no satisfacen a nadie puesto que unos los consideran insuficientes y

---

51 *La casa de Bernarda Alba* no fue escrita probablemente hasta 1936, pero la situación que describe Federico García Lorca, aún siendo un drama excesivo, no dejaba de denunciar la forma en que las jóvenes tenían que ser cortejadas tras las rejas de las casas, como si estuvieran prisioneras. Una moral muy estricta que hacía sentirse a algunas mujeres, sobre todo en los entornos rurales, auténticas presas bajo la custodia familiar.

52 *El jurado de la Nacional Republicana fue elegido por sufragio. Hizo concesiones políticas y cometió arbitrariedades. Estas circunstancias se repetirán más tarde en la época franquista.* (Nertóbriga. 1955: 543)

otros tendenciosos.<sup>53</sup> Hermoso está entre los segundos y ese será el motivo por el que no va a participar en esta convocatoria.

Sin embargo la de 1936 sí cuenta con un envío suyo. Se inaugura el 4 de Julio de 1936, pocos días antes del inicio de la Guerra Civil. Al dar comienzo ésta pocos días después, el 18 de Julio, se cierra sin que los Jurados de Recompensas, que ya están formados, puedan dar sus fallos.

A pesar de la postura que había tomado en la anterior convocatoria, la de no enviar obras a modo de protesta, en esta participa como expositor y como jurado. Su envío está compuesto por dos obras: “Uvas” y “Madroños”. Hay que mencionar que a pesar de participar lo hace fuera de concurso, es decir, que no lucha por la Medalla de Honor. Es lógico a tenor del envío que hace, dos cuadros pequeños “de venta” sin ninguna pretensión. (Nertóbriga. 1945: 556)

En 1941 se convoca la primera Exposición Nacional de la Dictadura. Hermoso envía cuatro obras. Los títulos son muy elocuentes: “Anunciación” (díptico), “Regionalismo y Catolicidad”, y un retrato de su hija.<sup>54</sup> Él es una persona esperanzada en que la nueva situación política de España genere prosperidad y progreso a todos los niveles, y piensa que el campo de las artes también se verá arrastrado. Decide implicarse en la construcción del “Nuevo Estado” y fruto de esto son estos cuadros, donde la temática religiosa aparece con gran fuerza, aderezada con cierta dosis de regionalismo.

Probablemente por lo desafortunado de estas obras, no hemos podido conseguir ninguna imagen de ellas, de hecho, tampoco sabemos si se conservan.

## 2.16 Exaltación religiosa. (Exposición Nacional de Bellas Artes 1942)

Después del sonoro fiasco de la anterior convocatoria, Hermoso presenta tres obras a esta Nacional: “Santa Eulalia”, “La Perfecta Alegría” y “Retrato de la Señora Beltrán de Lis”. El envío vuelve a no tener ninguna obra de entidad, y menos para un

---

53 *“Las reformas de fondo que cabría esperar no se producen. El Reglamento se limita fundamentalmente a reiterar lo anteriormente dispuesto y a modificar sin cambios sustanciales la composición de Jurados, si bien la nota más destacable es la supresión del Jurado de Admisión del representante de la S.A.I. Mientras que al Jurado de Premios deja de pertenecer la figura del director del Museo de Arte Moderno y del Museo del Prado.”* (Arce. 1985: 223)

54 *“Fueron estas tan malas, según la opinión general, que apenas me atrevo a referir nada concerniente a este momento de mi vida (...) Fueron combatidísimos, no ya por los extremistas de la crítica y de la pintura, que se creían aludidos en mis discursos, sino por los moderados y hasta por los que no pasan el nivel orejado de los asnos, cuyas coces llegaron a mí, a pesar de mi apartamiento.”* (Nertóbriga. 1955: 706)



artista que supuestamente está luchando por la Medalla de Honor, el máximo galardón de estas exposiciones.

Analicemos una de las piezas que componen este trío. La llamada “Santa Eulalia”. Este cuadro está en el Ayuntamiento de Mérida. Volvemos a encontrarnos con una imagen de contenido religioso, muy propia del ambiente que se está viviendo en esos momentos en España, donde la propaganda franquista despliega todo su arsenal para convencer a los ciudadanos de que lo que se ha vivido no ha sido una Guerra Civil, sino una Cruzada. Son los años más duros del nacionalcatolicismo y la obra de Eugenio Hermoso está influenciada por este ambiente ultra religioso y nacionalista, en parte por convicción propia y en parte porque es lo que toca.

Este cuadro, de orientación vertical, nos presenta a la figura de Santa Eulalia en pie, ocupando toda la imagen en un espacio indeterminado.



Figura36. *Santa Eulalia*. (1942)

La luz que emplea es propia de un cuadro barroco de temática religiosa. Un fondo muy oscuro que envuelve a la silueta de la Santa algo más iluminada para hacerla resaltar. Como en todas estas representaciones, el Santo o Santa de turno aparece con sus atributos y rodeado de un ambiente que hace alusión a su vida o al martirio sufrido por el que alcanza la santidad. En este caso Santa Eulalia de Mérida que murió golpeada con varillas de hierro y tras colocarle antorchas encendidas sobre sus heridas, es representada en la figura de la hija de Hermoso, Rosarito. Ella es su modelo predilecta y la pinta innumerables veces. Aquí aparece con un vestido blanco, señal de pureza, puesto que además de ser Santa, Eulalia era Virgen.

En la mano izquierda porta una hoja de palma que simboliza la victoria sobre el mundo y la carne. Los mártires morían por confesar su fe y la palma representa los doce artículos de los credos de los apóstoles.

Con la mano derecha sostiene una especie de caja con brasas llameantes que recuerdan el martirio sufrido al final de su vida y justo en el lado derecho de la imagen, parece entreverse una boca de un horno haciendo alusión nuevamente a ese momento.

En la parte superior del cuadro hay representadas unas cabezas de ángeles, que recuerdan a la iconografía barroca. La joven Santa mira hacia el cielo como esperando encontrar la ayuda divina para soportar los castigos que va a sufrir por profesar su Fe.

Hermoso podría haber elegido a cualquier joven como modelo, pero al escoger a su hija establece cierto paralelismo entre su vida y la del Senador romano Liberio, padre de Eulalia. ¿Hay algún dolor mayor para un padre que ver sufrir a sus hijos?. El artista se pone en el lugar de los protagonistas de la historia. Se siente ya en esta época perseguido por una crítica que le es muy hostil, igual que los cristianos en época de los romanos. Su persistencia en sus ideas artísticas es algo parecida al acto de fe de un santo, algo por lo que merece incluso dar la vida.

Los cuadros de temática religiosa serán algo más abundantes tras la Guerra Civil, imbuido probablemente del ambiente traído por el nacionalcatolicismo aunque siempre serán obras un tanto distintas a lo que se entiende por pintura religiosa. Igual que Zurbarán pintaba a sus Santas como mujeres de la alta sociedad, Hermoso pintará Santos, Vírgenes y Niños Jesús como paisanos de Fregenal.<sup>55</sup> A veces sólo el título nos recuerda que realmente la temática de la obra que tenemos delante es de tipo religioso.

El resultado de ese envío a la Nacional de 1943 es igualmente decepcionante para Hermoso.<sup>56</sup> Pero es de esperar, tratándose de un artista que pugna por la Medalla de Honor, que un envío de estas características levante críticas ya que no está a la altura ni de lejos de envíos hechos a anteriores convocatorias. Además, estando ya dentro del organigrama de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y habiendo sido un personaje muy combativo con las nuevas ideas de vanguardia, despierta una animadversión en parte de la crítica e incluso de compañeros que lo ven como representante de una forma de entender la pintura caduca que no deja paso a la renovación del panorama en nuestro país.

---

55 “Con Flores a María”, “Anunciación” o “El Niño de Agua Viva” son tres ejemplos de obras en las que aparecen modelos típicos de la producción de Hermoso convertidos en la Virgen María o el Niño Jesús. Si no apareciera en los dos primeros la figura de un ángel, no diferirían en absoluto de muchos otros cuadros en los que retrata a jóvenes de Fregenal. Estas tres obras están inscritas en el período temporal posterior a la Guerra Civil, en época de la Dictadura, donde se estaba produciendo en toda España una expansión de las ideas nacional - católicas que lo inundaban todo, incluso el arte. A la vez que esto sucede, el pintor deja de tratar temas como el desnudo. A pesar de que siempre ha tratado este género con enorme castidad y rigor académico, no son buenos tiempos para trabajarlo.

56 “*Me maltrató también la crítica, según tengo entendido, porque yo, avisado ya, no leo los periódicos; no soy tan tonto que lea lo que me hiere. Ignoro las críticas que se me hicieran. Pero en esta exposición debieron ser extremadas en mi contra, toda vez que los artistas pensaron ya aquello de “cuando las barbas de tu vecino veas pelar...”*”, y trataron de poner coto a las demasías de los críticos extremistas y canallas.” (Nertóbriga. 1955: 708)

## 2.17 Nuevos tiempos, nuevo esfuerzo. (Exposición Nacional de Bellas Artes 1945)

La convocatoria de 1945 supone para Hermoso un intento de rectificar la pobreza del envío a la anterior Exposición. En esta, participan nada más y nada menos que seis obras suyas, entre las que destacan “El Columpio”, “A Tapar la Calle” y



Figura 37. *El Columpio*. (1944)

“Cribadora”. Las dos primeras lo hacen por ser dos obras de composición de grandes dimensiones, más en línea con las pretensiones de la Medalla de Honor, y la tercera por ser regalada un tiempo después a Eva Perón por la Diputación de Badajoz durante la visita que ésta hizo a España en 1947. (Nertóbriga. 1955: 724)

La obra en la que nos vamos a centrar es la titulada “El Columpio”. Esta es una pieza de gran formato, apaisada, en la que aparece representado un grupo de muchachos y muchachas que se divierten alrededor de un columpio en medio del campo. Vuelve así Hermoso a su temática habitual y aparca la pintura de carácter religioso, pensando que “lo suyo” es lo que le puede acercar más a su objetivo fundamental, conseguir la Medalla de Honor.

La composición está formada por nueve figuras que se disponen circularmente alrededor de la central que está suspendida en lo alto de un columpio. El balancín está colocado en el centro justo de la imagen pero a una altura mayor que la mitad, por lo

que a pesar de verse algo irreal, puesto que sería muy difícil montarse en él, sí que aporta cierta sensación de ingravidez a la joven.

El resto de figuras está de pie contemplando la escena, excepto una que recostada en una piedra parece querer ver las piernas de la joven que se balancea. La composición es un tanto artificial y artificiosa, estando principalmente las muchachas del primer plano algo hieráticas y rígidas. Hermoso tiene a veces dificultad para integrar las figuras, que pinta por separado, dentro de una escena conjunta. Pero hay mucha diferencia entre obras como “La Juma, La Rifa y Sus Amigas” y ésta que nos ocupa. En la primera las niñas parecen bailar y están dotadas de naturalidad y movimiento. En cambio en esta encontramos algo totalmente diferente. ¿Incapacidad?. ¿Es tal vez una obra fallida?. Resulta difícil pensar que se puedan perder habilidades en el campo de la pintura y, si un artista lleva años haciendo algo, es casi imposible que esto se le olvide y de repente sea incapaz de volver a hacerlo. Nos inclinamos por otra opción, la de un intento de renovación en su pintura: alejarla de lo fotográfico. Esta forma de componer se puede apreciar en otra obra enviada a esta Exposición Nacional, “A Tapar la Calle”. Aquí se aprecia nuevamente esa rigidez de las figuras y esa forma de pintar las piernas y brazos, un tanto “entubada”, despreocupada de la anatomía perfecta. Creemos que esta forma de pintar no es más que una evolución y una búsqueda de síntesis más o menos exitosa<sup>57</sup>. Puede que detrás de estos cambios se encuentre el motivo fundamental por el que muchas personas ven estas obras como piezas poco acertadas al compararlas con las de su producción más temprana<sup>58</sup>.

La luz, que lo inunda todo, no hace lo mismo con las figuras humanas que vuelven a ser representadas aquí con una luz de interior distinta en cada una de ellas. Para algunas la luz parece venir de la zona derecha del cuadro, en cambio otras adolecen por completo de contraste, siendo imposible decir por qué lado están iluminadas.

Los colores que ha elegido para los atuendos son variados, pero huye de emplear telas ricas o lujosas como en “Una Boda en Fregenal”. Son ropas “de paseo” pero de gente humilde, sin brillos ni bordados, tal vez imbuido por el ambiente de esa España de posguerra en la que tantas penurias se pasaban. Llama la atención el vestido completamente morado con un cordón dorado de una de las chicas, que no es sino un

---

57 Desde hace años, artistas de su generación con los que él ha compartido muchos momentos en su juventud como Daniel Vázquez Díaz; trabajan en una línea que sin desdeñar la figuración realista aboga por cierta renovación y asunción de influencias de las vanguardias históricas. Hermoso es una persona de convicciones muy fuertes pero en definitiva vive en un entorno determinado y no puede ser completamente impermeable a él. Además con estas variaciones en su forma de pintar intenta acallar las voces de quienes lo acusan de inmovilista y reaccionario.

58 “Opino contra el espíritu herético de esta ofensiva brutal contra los hombres que siguen una tradición sana de noble enlace de sucesivos matices diferenciales, personales, espirituales y técnicos, como los que se establecen de padres a hijos en el orden físico, por los que se desplazan cortando toda amarra o nexo que les une a nuestra especie y a nuestro planeta, disparándose como cohetes hacia otros planetas y otras especies de seres por los abismos siderales, que es más contemporáneo, de las maravillas de la ciencia actual y de las industrias que de ellas se derivan, que pone las alas a los omóplatos del hombre, el “Auriga de Delfos”; y si éste no, por hierático, los dinámicos desnudos del Buenarrotta, en la Sixtina, que ese arte auriniaciense que se nos quiere imponer como típico y exclusivo de nuestra época.” (Nertóbriga. 1955: 725)

hábito de los que se llevaban en esa época de exacerbado catolicismo por una penitencia, una promesa u otro motivo.

El fondo vuelve a ser el campo de Fregenal que tantas veces ha pintado. Los colores predominantes son los ocre de la hierba seca, ya que ha situado esta escena en los meses de verano, cuando él viaja hasta su pueblo. Sin ser este un cuadro apagado, tampoco podemos decir que haya conseguido plasmar la luminosidad del verano de la baja Extremadura. La entonación general termina siendo algo baja de intensidad, alejada de la frescura de otros tiempos.

El tema del columpio no es ni mucho menos invención de Hermoso, puesto que hay numerosos antecedentes, algunos de ellos muy conocidos.<sup>59</sup> En todos ellos se repite el elemento que generalmente da título a la obra, el artefacto del columpio, pero lo que diferencia a todos es el tipo de personajes que aparecen a su alrededor. En el caso del cuadro de Fragonard nos encontramos con una escena galante, propia de la época rococó en un ambiente idílico. La mujer que es empujada probablemente por su marido, pertenece a la alta sociedad y el también probable amante de ésta se esconde tras la vegetación para ver por debajo de sus enaguas. Una escena típica de la frivolidad de la época. Goya le da un giro al tema y elimina las connotaciones eróticas de anteriores artistas convirtiéndolo en sus cartones en una escena familiar inocente. Renoir, más preocupado por los problemas lumínicos y cromáticos de los impresionistas nos plantea una simple escena en la que un hombre se dirige a una joven que se balancea en un columpio y aparta la mirada en signo de desaprobación. Todo esto es observado por otro hombre tras un árbol y una niña que no pierde atención.

Hermoso es un hombre al que siempre le interesó estudiar a los artistas anteriores a él y decide retomar el tema pero situándolo en un campo de los muchos que hay alrededor de su pueblo y convirtiéndolo en protagonistas de la acción a los mozos y mozas de Fregenal. Decide darle un tono más próximo a la escena familiar de Goya que a la pícara de Fragonard, pero hace un guiño al francés colocando a la derecha de la imagen a un joven que se inclina intentando verle las piernas a la chica que se columpia, en un claro recuerdo del amante de la protagonista del cuadro rococó.

La filosofía de vida de Hermoso siempre está presente en sus cuadros y en este no puede ser menos: el ocio del que disfrutaban los personajes es un ocio que viene después del trabajo. El trabajo aquí está simbolizado por los elementos como los aperos de las bestias que aparecen junto al montón de grano que hay a la izquierda, o en el horizonte donde podemos ver a un hombre con las caballerizas probablemente enfrascado en la tarea de la trilla.<sup>60</sup>

---

59 “El Columpio”. Renoir 1876. “El Columpio”. Fragonard 1767. “El Columpio”. Goya 1779. “Primavera”. Pierre Auguste Corot 1873. “El Columpio”. Nicolás Lancrer 1735-1740. “Three Girls on a Swing”. John George Brown 1868. Son sólo algunas de las representaciones conocidas en la historia de la pintura de este tema en el que una serie de figuras se divierten jugando con un columpio.

60 La trilla es la separación de la paja del grano mediante el uso de animales en la era. El cereal después de segado se esparce por el suelo de la era y los animales (beyes, burros, mulos...) pasan por encima de manera que el grano propiamente dicho se separa del tallo. Después con unas horquillas, se lanza

En el lateral derecho de la pintura podemos encontrar un cuenco que parece de gazpacho- plato de comida elaborado con los productos típicos recolectados en verano-, y dos cuernos colgados del árbol en los que antiguamente se llevaba el vinagre y el aceite. Estos eran utilizados como recipientes para transportar estos dos ingredientes para los aliños. Una segunda lectura nos puede llevar a pensar que esos cuernos pueden estar haciendo una alusión también a los “cuernos de la abundancia”. La alegría de los jóvenes hace presagiar que la cosecha ha sido buena y que por tanto, será un buen año para ellos.

Con respecto a este cuadro podemos mencionar una anécdota sobre el largo del vestido de la chica que se columpia. Hermoso tuvo que repintar su vestido porque al Obispo de Badajoz le parecía que enseñaba demasiado las piernas para ser expuesto en la Diputación. Al artista no le quedó otro remedio que proceder a bajar el mismo para que recuperase la “virtud y el decoro” propios de esos años de posguerra. Probablemente por ese motivo se aprecia una coloración distinta en la carnación de las rodillas de la muchacha del columpio, ya que es un repinte.

No son modelos especialmente bellos los que elige para este cuadro, incluso podríamos decir que alguno es poco agraciado, pero tal vez pretende transmitir la hermosura más interior que exterior de ese mundo, aparentemente rudo y tosco de los labradores, que está cargado de valores dignos de resaltar al mantenerse alejado del ambiente urbano tan lleno de vicios y problemas.

Tampoco logró lo que ansiaba en esta Exposición, aunque al menos borra en parte el recuerdo del pobre envío realizado a la anterior convocatoria. Pero queda poco para su momento de gloria.

## 2.18 La Medalla de Honor. (Exposición Nacional de Bellas Artes 1947)

La Exposición Nacional debía convocarse para el año 1947, pero se aplazó para no hacerla coincidir con el Certamen de Arte Decorativo. El Jurado de Recompensas para la sección de Pintura está formado por Valentín Zubiaurre, Luis Mosquera, Zaragoza y Valverde.

Hermoso concurre este año con dos obras de gran formato, confiado en que las circunstancias le serán más favorables que en ediciones anteriores. Estas dos piezas se titulan “Altar” y “Las Siembras”.

---

todo al aire y el grano que es más pesado cae al suelo mientras que la paja es desplazada por el viento y cae en un lugar más apartado. Esta labor posterior a la siega es la que está realizando un personaje en el horizonte en la parte izquierda del cuadro. Probablemente los jóvenes que juegan ociosos son los mismos que han estado segando y disfrutaban alegres porque han terminado su trabajo. Son los ritmos vitales propios de la antigua vida en el campo.



Si comenzamos hablando de la primera de las dos, “Altar”, mencionaremos en primer lugar el formato cuadrado, algo poco frecuente, que elige para la composición. Tal vez uno de los más complicados de la pintura, junto con el circular, ya que es realmente difícil articular la estructura de masas y equilibrios dentro de la imagen y que quede bien.

En este caso el pintor ha dispuesto a los personajes en tres planos, a nuestro parecer excesivamente lineales puesto que parecen no tener relación entre sí.<sup>61</sup> En una primera línea que podría corresponderse con una primera capa como sucede en los software de retoque fotográfico actuales, encontramos a dos mujeres, una agachada en



Figura 38. *Altar*. (1947)

el ángulo inferior izquierdo que está cribando el grano y otra en el lado derecho que está con un rastrillo. Como es habitual en su obra, la mujer ocupa el papel principal, siempre tiene el protagonismo.

La segunda capa o segundo plano está compuesta por tres hombres que están aventando el cereal, con la intención de separar el grano de la paja. Este es un trabajo más físico y por eso lo realizan sólo hombres. Vemos así como se produce una jerarquización

muy clara. Resulta curioso ver cómo en este grupo representa a tres hombres de tres generaciones distintas<sup>62</sup>; un muchacho a la derecha, un anciano en el centro y uno en plena madurez. Están hermanados en el trabajo, en la tarea de ganar el pan con el sudor de su frente.

Junto con las dos mujeres, que podrían ser madre e hija, estos dos grupos forman una visión idílica de la familia, una sagrada familia tradicional en una visión

61 Esta es una característica frecuente en las composiciones con muchas figuras en la obra de Hermoso. No sabemos si por incapacidad o porque no le da importancia, el caso es que en bastantes ocasiones nos encontramos que las figuras que componen la escena apenas tienen relación unas con otras, y se aprecia claramente la forma en que han sido pintadas, con los modelos posando individualmente. Hay un pintor muy admirado por Hermoso que tiene esta misma característica en algunas de sus obras, así como dificultades o despreocupaciones a la hora de representar espacios arquitectónicos o tridimensionales. Hablamos de Zurbarán. Probablemente la excesiva preocupación por la figura humana hace que el resto del cuadro tenga un papel en ocasiones tremendamente residual.

62 Esto es una referencia clara al tema de las tres edades del hombre que se ha tratado en muchas obras de arte. Hermoso es amigo de incluir mucha literatura en sus cuadros y es un ejemplo de ello. A veces es un artista muy referencial.

conservadora de este tipo de estructura social, núcleo afectivo pero también unidad de producción.

Un tercer y último plano lo ocupan las bestias y un agricultor que carga de paja los aperos de una de ellas junto al cortijo. Esta disposición tiene algo de las representaciones medievales en las que el efecto de la profundidad se buscaba superponiendo planos verticalmente.

El título “Altar” deja claro el valor que le da al trabajo el artista. En un altar cualquiera se ofician los actos religiosos, es el punto de unión entre lo divino y lo humano. Aquí, estos personajes se acercan a la virtud a través del trabajo que es la mejor forma de alcanzarla. Trabajo y familia, dos de los pilares en los que se basa el mundo de Hermoso y que él cree necesarios para el buen funcionamiento de cualquier sociedad.

Esta obra pasa a ser propiedad del Estado tras la Exposición Nacional<sup>63</sup> y actualmente se encuentra depositada en el Ministerio de Trabajo en Madrid.



Ilustración 39. *Las Siembras*.

La segunda de las piezas, la llamada “Las Siembras”, se exhibe en el Museo de Bellas Artes de Badajoz. Tiene un tamaño de 202 x 208 cm, que repite el formato casi cuadrado. Probablemente las dos piezas sean del mismo tamaño, pero es algo que no hemos podido comprobar por no tener acceso a la primera de ellas.

En la que ahora nos ocupa se representa una alegoría de la siembra. Un campesino esparce el grano sobre la tierra, que personificada en una mujer tumbada,

---

63 “Las obras de Pintura y Escultura que se adquieran serán destinadas al Museo Nacional de Arte Moderno, las premiadas con medallas de primera clase; las premiadas con medallas de segunda y tercera clase, a los Museos Provinciales de Bellas Artes de las ciudades de donde sean oriundos sus respectivos autores. En el caso de que un artista no quiera ceder su obra al Estado, se entenderá que renuncia al premio que le hubiese sido concedido.” (Pantorba. 1948: 319)

recoge las semillas y es fecundada para dar posteriormente la cosecha. El labrador está en pie, en la mitad derecha de la imagen, y la mujer tumbada ocupa todo el margen inferior. Volvemos a apreciar que la composición es muy simple y de nuevo no existe interacción entre los dos personajes. Ambos están dotados de la rigidez característica de la obra de Hermoso en esta época, siendo la postura de la mujer más artificiosa si cabe que la del hombre.

Las dos figuras están insertadas en un amplio paisaje, aunque en este caso la forma en que lo trata no es igual que en otras obras anteriormente estudiadas. En primer lugar los tonos y la luz son distintos ya que, si en la mayoría de las ocasiones los cuadros de Hermoso representan el estado de los campos en verano, ahora la estación elegida es la de la siembra. Este es el motivo principal por el que los tonos de esta obra no son esos ocres típicos de muchas otras piezas anteriores.

Pero además de esto, en este cuadro es fácilmente apreciable el intento del artista por evolucionar en su modo de pintar. Ahora la pintura es mucho más suelta. El dibujo ya no es cerrado y la pintura y la pincelada no se esconden.

Hermoso hace también una utilización de tonos turquesas y azules que no son habituales en obras anteriores. La evolución a la que él mismo hace referencia tiene un límite claro, el concepto más académico de dibujo. No está dispuesto a prescindir de él, a pesar de que en muchas obras de esta época muestra grandes cualidades para el empleo de la pintura pura, sin necesidad de estar asida a la figuración. Pero jamás hará el más mínimo intento por emplear la abstracción. Esa será una línea roja que nunca traspasará.

El tratamiento que da a la carnación de las figuras está en consonancia con el del fondo, y la hace empleando esa manera de pintar en la que la pintura no aparece fundida sino de manera un tanto seca o pastosa. Es una época en la que intenta huir de lo fotográfico, buscando una pintura en sí misma, lo más autónoma posible dentro de los límites que él tenía pre establecidos, por eso no oculta el rastro del pincel.

El tema elegido está cargado de simbolismo. Se inspira en las numerosas representaciones de la fecundidad de la tierra. La visión de todos modos es bastante tradicional puesto que es el hombre el encargado de ejecutar la acción de esparcir la simiente y la mujer, en una actitud pasiva, recibe las semillas que se convertirán en frutos.

La representación femenina porta un cuerno de la abundancia, un elemento iconográfico muy habitual en cuadros de esta temática y, aunque está desnuda, tiene el pubis cubierto por un velo de pureza, como no puede ser de otra forma en los castos desnudos de Hermoso. El hombre, también desnudo cubre sus genitales con la bolsa en la que lleva las semillas.

Es imposible no encontrar similitudes entre la imagen del labrador y la de los hombres “jóvenes y fuertes, representantes ejemplares de la raza” tan habituales en las

representaciones de países con regímenes autoritarios como España o Italia. Están entroncados con la iconografía de la estatuaria clásica romana, ejemplo del “buen arte” o arte “no degenerado” en los nuevos estados totalitarios que surgieron en la Europa del siglo XX.

La temática hace también referencia a un tema fundamental en esos años: la sociedad española está en un período tremendamente duro tras la devastación de la Guerra Civil, y el Estado está muy volcado en las políticas de intervención de la agricultura. Éste es un tema fundamental en la vida española durante los años cuarenta, y ésta es una evidencia de que el arte no permanece ajeno a ello, independientemente de que en la obra de Hermoso el tema del campo esté presente casi siempre. El ciclo de la siembra y la recogida del grano, tan necesario y escaso en esos años es el eje central de estas dos piezas. A pesar de esto no puede decirse que lo de Hermoso fuese arte militante, ya que su temática no varía sustancialmente tras la instauración de la Dictadura.

### 3 UTOPIÍA Y DISTOPÍA

En este capítulo abordaremos la producción que consideramos más personal de Hermoso. Lo hemos subdividido en dos bloques por considerar estas obras conceptualmente antagónicas. En unas nos muestra un tipo de pinturas que nos ofrecen una visión bucólica y utópica del mundo. En este primer grupo analizaremos la relación entre esta forma de ver la vida y los distintos planteamientos utópicos que se habían ido generando en Europa desde el siglo XVII. Veremos cómo aparecen conceptos de estas utopías en la obra de Hermoso, demostrándose así que no permanecía ajeno a los grandes debates que se suscitaban en la sociedad de su tiempo. Analizaremos la forma que tiene de representar el territorio, el campo, la naturaleza, la arquitectura, la historia, las tradiciones, la religión o a la mujer; conceptos todos ellos importantes dentro de todos los distintos sistemas utópicos que se dieron.

El segundo bloque lo dedicaremos al concepto de “distopía”. Definiremos este vocablo sajón pero sobre todo veremos cómo en este otro bloque de obras el Hermoso más atrevido y radical no se esconde a la hora de señalar a los causantes de los que él considera los males del arte del siglo XX. Para ello dedicará pinturas a la crítica, los políticos, la sociedad civil, a los sistemas de reconocimientos y premios, y a los falsificadores. Con estas piezas se desahoga a modo de catarsis, en un momento en el que su edad y el hecho de haber conseguido ya la Medalla de Honor le hacen sentir que ya no tiene nada que perder. Veremos las influencias que tiene en estos cuadros de artistas como Goya, pero también de otros centroeuropeos como Nolde, Munch o Ensor.

#### 3.1 ¿Qué es la “utopía hermosiana”?

Cuando hablamos de la “utopía hermosiana” nos estamos refiriendo al mundo que recrea Hermoso en sus obras, un mundo tremendamente personal, con una ubicación espaciotemporal determinada y unos esquemas de valores que están presentes en la temática de todas sus piezas. Este mundo tiene su origen en la realidad y en la vivencias del joven Hermoso, pero a medida que pasan los años va transformándose hasta perder en numerosas ocasiones el contacto con la vida real. En este capítulo vamos a desmenuzar los sistemas de valores que lo rigen y vamos a estudiar la génesis de este universo que comienza siendo, en nuestra opinión, un hallazgo casi fortuito pero se convertirá en “La Torre de Marfil” del Hermoso maduro.



### 3.1.1 El territorio.

En primer lugar vamos a delimitar el espacio físico en el que se mueve el pintor en sus primeros años de vida. Fregenal de la Sierra es un pueblo del suroeste de la provincia de Badajoz. Políticamente pertenece a Extremadura, pero esto no ha sido así siempre. Durante muchos años ha compartido la pertenencia política a Sevilla y la eclesiástica a Mérida, algo que le confiere un punto de mezcianza que se puede apreciar incluso hoy en día en numerosos aspectos de la vida de los frexnenses. Por lo tanto tenemos un pueblo en el que a pesar de estar enclavado en Extremadura, la influencia andaluza está presente en la vida cotidiana de sus habitantes. Tanto es así que el propio Hermoso viaja hasta la ciudad de Sevilla para llevar a cabo sus estudios como han hecho desde hace muchos años muchos frexnenses. Esta es una relación de ida y vuelta que perdura en el tiempo hasta el día de hoy. Hermoso tendrá muchos amigos en Badajoz, la Diputación la ayudará enormemente como pensionado en sus primeros años



Figura 40. *La Albuera*. (S/F)

y nunca dejará de viajar ni de hacer exposiciones en la capital pacense, pero también presumirá de ser el más fiel representante de la continuación en el siglo XX de la escuela sevillana de pintura.

Otra característica importante, que además formará parte del origen familiar del propio Hermoso, es la proximidad geográfica con Portugal. No hay que pasar por alto que según cuenta el propio artista, una parte de su familia proviene del país luso. Quizá por esto puede encontrarse algo de esa *saudade* o melancolía que tienen nuestros vecinos en algunas de sus piezas.



Nunca se sentirá un paisajista propiamente dicho, y la mayoría de las veces que pinta un paisaje lo hace como fondo para una composición, pero a la hora de plantear estos entornos que envuelven a sus figuras, siempre elegirá los mismos parajes frexnenses: el Berrocal, los llanos de Valera, la Sierra del Coto, la Sierra de Tentudía...

Estos paisajes que se repiten constantemente suelen hacerlo con el aspecto que presentan en los meses de verano y el motivo no es otro que la forma en que el artista elabora sus obras. Hermoso no se desplaza hasta el lugar con el cuadro y lo pinta in situ, pero sí que toma apuntes y hace dibujos con la intención de captar la luz y el color. Tras este trabajo de campo, será en el estudio donde realice la pintura definitiva e inserte las figuras. Normalmente, salvo los años de juventud en que vive en el pueblo, la mayor parte de estos paisajes los estudiará durante sus estancias estivales en Fregenal, única posibilidad de estar durante un tiempo prolongado en el pueblo por su condición de profesor en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Todos estos escenarios forman parte de los lugares habitados por el Hermoso

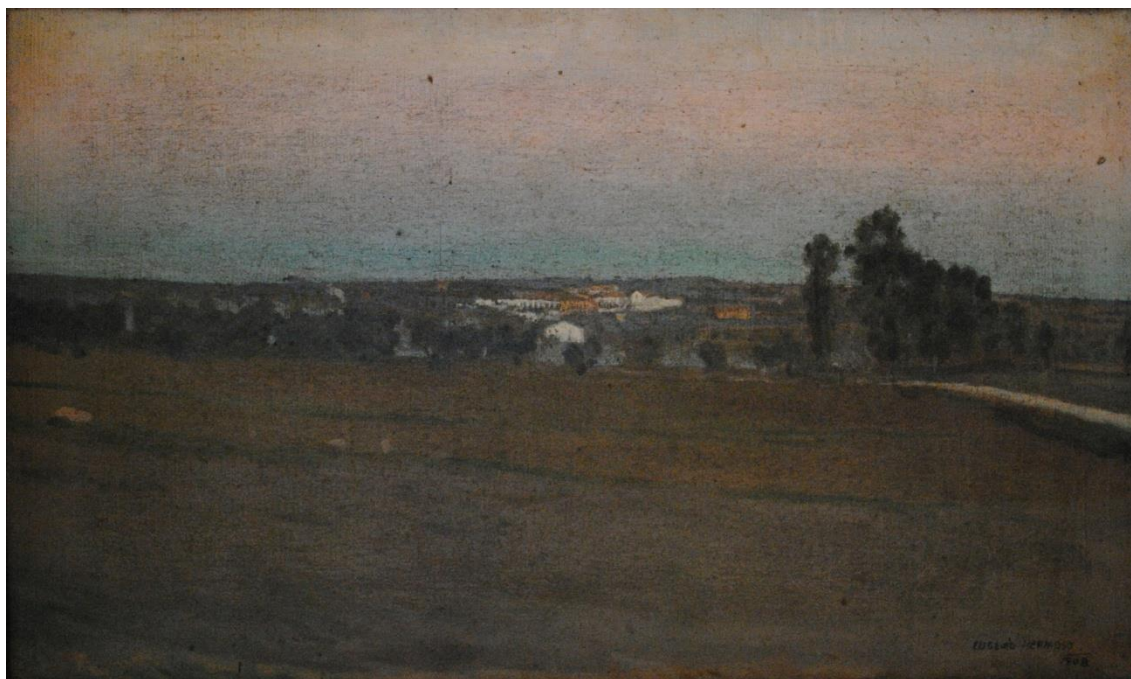


Figura 41. *Vista de Fregenal*. (1908)

niño, ya fuese en sus momentos de juegos o esparcimiento o en sus trabajos como agricultor ayudando a su familia. El conocimiento de este territorio no se limita a la visión del mismo, sino a la vivencia de sus colores, luces, olores y sonidos. Es un todo, una especie de paraíso terrenal que irá tomando forma y fuerza desde la distancia madrileña del artista maduro. La relación con este entorno se hará cada vez más intensa a medida que pase a formar parte, más de los recuerdos de un tiempo pasado que de las vivencias de un presente completamente distinto y fundamentalmente urbano. Representará la frescura, la inocencia y la juventud. La vida en armonía con la naturaleza en la que el individuo se siente parte de un todo dentro del medio natural, al contrario de lo que sucede en las a menudo sucias e insalubres ciudades de principios de siglo.

Ese será el lugar que elegirá el artista para crear su paraíso terrenal, paraíso parcialmente vivido en los amaneceres y los atardeceres de las faenas del campo, en los juegos y los viajes. En este entorno el tiempo no existe, parece estar congelado. Todo parece fluir en armonía. El único rastro de la presencia humana suele ser alguna pequeña construcción como las casas de guardas de finca o los casillos para guardar aperos de labranza. Al igual que algunos utópicos del XVIII o del XIX pensaron en islas remotas para sus sociedades utópicas, Hermoso no se va tan lejos ya que le basta con pensar en el territorio que circunda Fregenal. Este paisaje permanecerá inalterable a lo largo de toda su vida, algo relativamente fácil dado que en él aparecen escasas referencias a la intervención humana, lo que dota a las pinturas de cierto toque de intemporalidad, algo característico de cualquier idea utópica.

La obsesión de Hermoso por este paisaje no es ni mucho menos casual. Además de las connotaciones especiales que tiene por ser el lugar donde ha pasado algunos de los años más felices de su vida, existe una corriente a nivel regional que trabaja en la misma línea de exaltación de los valores de la tierra y busca la plasmación de las tradiciones y costumbres de Extremadura en las distintas manifestaciones artísticas, como son la pintura o la literatura.<sup>64</sup>

Algunos acontecimientos como la restauración de los zurbaranes de Guadalupe hacen surgir en toda la región una especie de orgullo por sentirse extremeño y un deseo de mostrar lo propio, además de un deseo de reafirmación. Escritores como Felipe Trigo recogen en sus novelas visiones de lugares y paisajes extremeños, al igual que harán otros como Antonio Reyes Huertas o Luis Chamizo. Este es un fenómeno generalizado en España, el momento del regionalismo, en el que cada región del país busca sus raíces a través de sus manifestaciones artísticas.

Dentro del ámbito pictórico destacarán Hermoso y, sobre todo por su eminente faceta de paisajista, Adelardo Covarsí entre los que retratan el paisaje de Extremadura. Si bien el pintor pacense lo hace dando al paisaje todo el protagonismo, al modo tradicional del género, Hermoso únicamente lo emplea como escenario para sus composiciones.

Este fervor regionalista le lleva a utilizar casi como único espacio representado en sus obras el paisaje de la baja Extremadura, algo que empieza de manera natural en sus primeras obras, pero que se convierte con el paso del tiempo en una seña de identidad.

---

64 *El Siglo XX ofrece a la cultura extremeña una suave reacción. En Cáceres: bajo ilustre escritor Publio Urtado se crea la Revista de Extremadura (...) de la que aparece el primer número en 1899. Colaboran figuras de las dos Extremaduras: R. García Plata de Osma acopia materiales para el estudio del folklore extremeño; Hernández Pacheco inicia los estudios prehistóricos; Roso de Luna publica investigaciones científicas y literarias; Vicente Paredes, bucea en la historia y la sociología regional; Publio Hurtado narra las supersticiones y leyendas de la tierra; Daniel Berjano Investiga las antigüedades artísticas de Extremadura.* (Conde. 1927: 81)

Cuando hablamos de las representaciones de los paisajes en la obra de Hermoso no nos referimos a toda la producción pictórica, sino a sus grandes y pequeñas composiciones de carácter más personal. Por ejemplo, no podemos pasar por alto que a la hora de representar a las jóvenes que conoció durante su estancia en Huelva, los fondos de sus cuadros no son otros que las marismas del Tinto o del Odiel, así como la costa de Punta Umbría en retratos de su hija o su esposa. Por lo tanto no puede decirse que no haya otros paisajes en su repertorio, pero aquel en el que él ubica a sus personajes. Sus puestas en escena más bucólicas siempre están inspirados en la misma zona.

Los perfiles de la sierra de Tentudía, la luz del atardecer bañando los llanos de Valera, las paredes de piedra y los chozos encalados rodeados de encinas o campos arados serán su particular paraíso, medio real medio inventado, empleado siempre a su capricho. Un paisaje que se hará más potente debido a la distancia con que lo recuerda. Desde Madrid las sierras del suroeste quedan muy lejos, pero él siempre las tiene presentes como el *locus amoenus* soñado al que vuelve cada año desde la ciudad. En contraposición con el bullicio y el gentío de la capital, Hermoso busca la soledad del campo para perderse por los caminos alrededor del pueblo.<sup>65</sup>

Cuando se habla de la geografía de la utopía, como en la obra de Jean Servet, se menciona la situación de aislamiento que vive el territorio físico en el que se ubica la misma. Normalmente en las propuestas utópicas se menciona una ciudad radiante rodeada de murallas que la separan del exterior. En este caso tenemos un espacio que es el pueblo de Fregenal y sus alrededores que se encuentran aislados del exterior por sierras como la de San Cristóbal o la de Tentudía. Es un lugar que además de encontrarse geográficamente algo aislado (ya que las comunicaciones no son muy buenas y se encuentra realmente lejos de las ciudades como Sevilla o Badajoz) no ha sufrido demasiado el impacto de la industrialización ni las tensiones demográficas que sí están presentes en ciudades como Madrid, y que hacen de estos lugares donde la gente recién llegada de las zonas rurales se asienta improvisadamente, bolsas de pobreza e insalubridad. Ese es el caso de la zona norte de Sevilla, que Hermoso pudo conocer en sus primeros años urbanitas, pero en mayor medida encuentra este tipo de ambientes en las zonas de la periferia de la capital.

Asistimos pues a la lucha entre el mundo urbano con sus avances y ventajas pero con sus bolsas de precariedad, contra el entorno rural, menos transformado pero en muchas ocasiones carente de servicios y poco refinado. Para el mundo utópico de Hermoso el lugar elegido será el segundo, eliminando del mismo aquello que no le

---

65 *Entre tanto, yo paseaba mucho por los campos. A veces de madrugada, para ver salir el sol antes de que los labriegos salgan, y son madrugadores en mi tierra, a sus faenas. Sobre todo, salía de paseo en los atardeceres, después de aprovechar bien mi tiempo trabajando. He gustado siempre volver a vivir mi vida de niño campesino. (...) Esto era un descanso para mi cerebro en continuo pensamiento, y un sanatorio para mis pulmones. Horas y horas me pasaba en la soledad de la sierra los días de fiesta, sobre todo en las tardes, en estas incruentas aficiones. Estas han sido mis cacerías, estos mis casinos y mis billares.* (Nertóbriga. 1955: 232)

gusta y conservándolo intacto a lo largo de los años, aunque el paso del tiempo transformase inevitablemente las localizaciones que empleaba en sus cuadros.

Para las obras que se desarrollan en las calles del pueblo, Hermoso compone escenografías caprichosas cogiendo elementos de distintos lugares para crear el envoltorio de una u otra acción. Así sucede en obras que ya hemos estudiado como *Una Boda en Fregenal* o en *Jugando a la Soga*.

Las calles de Fregenal sirven en ocasiones como decorado de las personales situaciones recreadas en sus obras. A la hora de emplear la perspectiva no puede decirse que se preocupe demasiado por la correcta representación de una perspectiva cónica y de una proporción de escalas ajustada a la realidad. Esto hace que en ocasiones se generen espacios algo aberrantes que favorecen esa sensación de irrealidad o ensoñamiento. A la manera de los espacios abiertos de Chirico y después algunos simbolistas como el andaluz Romero de Torres, Hermoso compone escenas como ésta de “En La Fontanilla”, en la que una joven posa junto a una fuente que en nada se parece a la que hay en Fregenal con ese nombre. Las casas que cierran la plaza por los laterales y el fondo se corresponden más o menos con las que había en esa época, pero la escala con la que las representa a ellas y a las dos figuras que están hablando en una puerta hacen que el espacio resulte enormemente profundo, mucho más de lo que es en realidad, aportando una especie de espacio disociado, como sucede en algunas obras de Velázquez como “Jesús en Casa de Marta y María”. La obra parece tener dos planos físicos pero también dos planos simbólicos perfectamente diferenciados.

Igualmente hay que comentar que la luz que escoge para muchas de estas obras, salvo en su etapa más luminosa, suele ser una luz vespertina, que contribuye a aportar un toque de misterio a la pieza, misterio necesario en la representación de un mundo que aun partiendo de lo real, acaba llevándonos al personalísimo “universo hermosiano”. Así sucede en obras tempranas ya analizadas en este estudio como “Hijas del Terruño” o “La Juma, La Rifa y Sus Amigas” o en otras más tardías como “La Siembra”.

Existe una situación imprecisa en el tiempo. Por este motivo las representaciones de estas escenas en las obras de Hermoso no cambiarán a lo largo de toda su vida, de manera que el entorno en el que discurren parece ser el mismo a pesar de que en realidad hay casi cuarenta años entre unas obras y otras.

### 3.1.2 El campo / la naturaleza

*“Empezaba entonces a querer los campos que acaso antes había desamado, cuando era campesino, y tenía aspiraciones de artista”.* (Nertóbriga. 1955: 284)

No puede decirse que Hermoso sea un intelectual preocupado por teorías filosóficas ni por los ensayos sobre política que se habían publicado en la Europa de finales del XIX y principios del XX, pero sí era un hombre de su tiempo, y como tal, participaba de los debates que se generaban en la sociedad. Estos debates llegaban a la decadente España años después que al resto de países europeos, como todo en esa época. La industrialización y las tensiones demográficas iban generando los primeros problemas en algunas zonas del país, e iban surgiendo partidarios y detractores de los nuevos modos de vida y la nueva organización de la sociedad, fundamentalmente en los entornos urbanos.

La llegada de los medios de producción en serie proporciona hace más asequibles muchos bienes de consumo que facilitan la vida a muchas personas, pero con el paso del tiempo, la mecanización conlleva en algunas zonas un cambio radical en la forma de vida. Miles de personas abandonan el campo, donde cada vez hace falta menos mano de obra gracias a los medios mecánicos, para ir a la ciudad a buscar trabajo. Las ciudades por su parte no están preparadas en general para absorber un flujo de población semejante que se hacinará en condiciones insalubres en algunas zonas del casco urbano. Estas circunstancias, junto con los problemas laborales desembocarán, pasado un tercio de siglo, dictaduras y períodos republicanos, en la Guerra Civil Española.

Contra este fenómeno que tantas tensiones sociales provoca allá donde se da, surgen no pocos partidarios de una vida más próxima a la naturaleza. Muchos escritores que describen en sus ensayos modos utópicos de vida no dudan en situarlos en entornos rurales en los que los ciudadanos viven en armonía con los tiempos y los ritmos de la tierra. La industrialización y las ciudades son vistas como el caldo de cultivo perfecto para la tormenta perfecta que acabará con el sistema de valores establecido. En cambio el campo representa la conservación de todo lo que hay de bueno en la vida. La naturaleza, que es sabia, provee al ser humano de aquello que necesita para vivir. Allí éste lleva una vida apartada de lujos superfluos, pero en armonía con los demás y consigo mismo.

Cuando Hermoso llega a Sevilla en 1898 abandona el pueblo en el que vive dentro de una familia tradicional que se dedica a la agricultura. No son más que una familia de agricultores humildes, pero no les falta para comer y vestir. No pasan necesidades. Su trabajo lo desarrolla en los alrededores de Fregenal, cuidando las senaras y los cultivos de las tierras de su familia. El primer contacto de Hermoso con un entorno urbano lo tiene con la ciudad de Sevilla. Por aquel entonces, no rebasaba los límites de lo que es el casco antiguo, es decir, seguía manteniéndose la vieja ciudad intramuros junto con los asentamientos extramuros de Triana y otras zonas como San Bernardo. En esa época precisamente Sevilla no es una ciudad muy industrializada, aunque empieza a recibir población llegada del campo que se asienta sobre todo en la zona norte más próxima a la Macarena. Es la época en que proliferan los corrales de vecinos, una forma de alojamiento muy extendida entre un segmento cada vez mayor de la población, que lejos de la imagen romántica proyectada por algunos artistas suponía unas condiciones de vida muy precarias y en ocasiones insalubres.

A finales del siglo XIX y principios del XX la ciudad del Guadalquivir contará con alrededor de 150.000 habitantes, pero ésta es una ciudad todavía muy apegada al desarrollo rural, al contrario de lo que sucede con otras ciudades como Bilbao o Barcelona, que inmersas en los cambios propiciados por la revolución industrial multiplican sus habitantes hasta por ocho.

El comienzo del siglo XX lleva a Hermoso a Madrid, a donde marcha para continuar sus estudios. Sobre la vida en esta ciudad de gran parte de la población, pueden leerse en la prensa artículos como este:

*“Las ordenanzas municipales prohíben a los vecinos sentarse en las aceras y formar corros en las puertas de las casas, pero apenas anochece, Madrid se convierte en aduar. Las casas pequeñas, con patios como tubos, las casas sin aire requemadas por el sol, echan a la calle a sus moradores. Sería inicuo obligarles a permanecer dentro de estas jaulas donde los madrileños se asfixian. Madrid carece de toda condición de habitabilidad durante el verano. Es un horno y a la vez un pudridero. (...)”*

*(...) Sería preciso resucitar también a Caracalla. En Bilbao y Barcelona no hay casa en sus enanches que no tenga cuarto de baño. Aquí el baño es un artículo tan de lujo y refinamiento, que los propietarios de fincas nuevas, creerían tirar la casa por la ventana si lo pusieran a disposición de un inquilino que pagara por el alquiler menos de 30 duros.”*  
(Pérez. 1905)

Sus años madrileños no se caracterizan por una vida entre comodidades y abundancia, al contrario vive en una pensión y racionaliza hasta el extremo su precaria economía para comer y tener donde pintar. Una experiencia que sin duda influye en su forma de ver la vida urbana.

No puede decirse que en el pueblo llevase una vida lujosa, pero era bastante más salubre y ordenada que en la destartada ciudad industrial de principios del XX. Este desencanto con la vida urbana y todo lo que signifique industrialización ha generado en el resto de Europa a lo largo del siglo XIX numerosos movimientos en los que se aboga por una vuelta a la naturaleza y un abandono de la mecanización y la producción industrial. Ejemplos de esto son las teorías de William Morris en el Reino Unido. Estas propuestas contaminaron el mundo del arte y artistas como los prerrafaelistas, a los que Hermoso comenta haber estudiado varias veces, se declaran defensores de las mismas.<sup>66</sup>

---

66 “La tierra guarda toda la fuerza de un símbolo en el paisaje de la ciudad de Owen. Los obreros se purifican con el trabajo saludable de los campos, después de pasar un tiempo, necesario para la sociedad, en las fábricas. La Icaria de Cabet se inclina hacia la granja modelo, así como las cien comunidades, más o menos efímeras que se inspiraron en ella, y todo el socialismo del siglo XIX tomó sus fuerzas vivas de este nuevo aspecto de la utopía. Bakunin opone el campesino ruso, soldado puro de la Revolución y de la emancipación de los pueblos, a la “gran canallada de las ciudades (...) En el pensamiento de Mao Tse-tung, la agricultura sigue siendo la actividad privilegiada del hombre, el



El primitivismo del que hace gala en numerosas ocasiones nuestro autor no es más que un rechazo a todo este ambiente que le rodea, un modo de vida que lleva según él a la degeneración de la vida pública y privada y a la descomposición del sistema de valores morales y religioso que había existido hasta el momento.

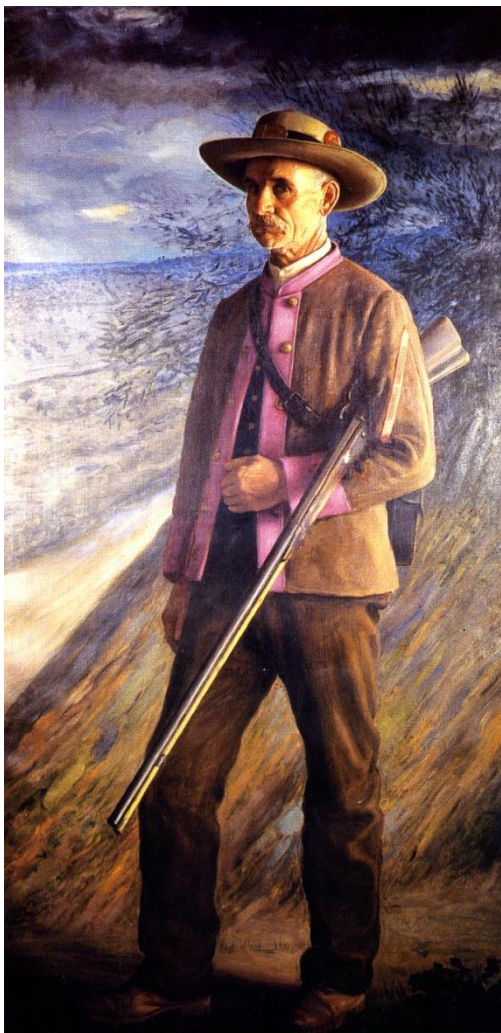


Figura 42. *El señor Feliciano*. (1907)

Sólo en el campo, sólo en la naturaleza y viviendo en armonía con ella es posible hallar la felicidad. Y en este ambiente decide Hermoso presentarnos a los personajes de sus obras. En la mayoría de las ocasiones realizando tareas o actividades relativas a los trabajos relacionados con la agricultura y la ganadería.

Al igual que lo mostrado por Tomás Moro en su obra *Utopía*, para Hermoso la agricultura y los trabajos del campo son una de las dedicaciones más dignas y formadoras que jamás pueden ejercerse.<sup>67</sup> El trabajo en este medio, que él mismo había desarrollado durante sus años de infancia, hace que las personas aprendan a valorar las cosas y a entender los ritmos y los tiempos de la naturaleza, encontrando así un equilibrio natural que le acerca a la felicidad. La vida en un ambiente no contaminado, lejos de la insalubridad de la ciudad, con un ritmo más pausado y natural acorde con las horas de luz, y la relación directa entre el trabajo y el sustento, suponen un estilo de vida mucho más

saludable y racional que el que se está imponiendo con la progresiva industrialización y le emigración desordenada a las grandes ciudades.

Esa dignidad del trabajo en el campo queda perfectamente plasmada en la obra titulada “El Señor Feliciano”. En ella nos presenta a un humilde guarda de finca al

---

*baño de pureza necesario en el que todo ciudadano debe poder encontrar fuerzas revolucionarias nuevas, un renacimiento de la Tierra Madre.” (Servier. 1979: 127)*

67 La agricultura es, para Mirabeau, el “arte de la inocencia y de la virtud”, y Saint'Just habla de ciudadanos laboriosos y de soldados, “los únicos útiles a la República”, los únicos que pueden defenderla, los únicos que encarnan las virtudes antiguas. (...) La tierra guarda toda la fuerza de un símbolo en el paisaje de la ciudad de New Lanark reformada por Owen. Los obreros se purifican con el trabajo saludable de los campos, después de pasar un tiempo, necesario para la sociedad, en las fábricas. (...). (Servier. 1979: 127)

modo de un retrato real velazqueño. Probablemente inspirado en fórmulas como la empleada por el sevillano en la pieza “Felipe IV Cazador” del Museo del Prado. La misma dignidad que otorga al monarca el pintor de la corte, otorga Hermoso a un simple guarda de finca, presentándonoslo altivo y con el arma en el brazo, el atributo de su trabajo, lo que le identifica. Más allá de la pose, la pincelada e incluso la paleta que utiliza recuerda mucho a la de Velázquez, artista que ya había dado muestras de la capacidad de dignificación en la pintura de personajes que en la vida real carecían de ella, tales como los bufones o los enanos de la Corte. Él utiliza ya la pintura como una poderosa arma, al menos conceptualmente, que consigue igualar el estatus del ser más insignificante con el más poderoso y destacado.

Pero son muchos más los casos en que el pintor extremeño dedica sus composiciones a oficios del campo. Una gran obra de juventud de la que desgraciadamente no tenemos ninguna imagen en color pero que merece ser mencionada, es la llamada “Apañadores de Aceitunas”. Esta obra tiene el empaque de las grandes composiciones de principios de siglo inspiradas en el realismo social. La diferencia es que en lugar de encontrarnos a los sucios y cansados trabajadores de una fábrica del extrarradio de cualquier gran ciudad, lo que representa es a un grupo de



Figura 43. *Apañadores de Aceitunas*. (1906)

muchachos que van con sus cestos camino de los olivares para iniciar la jornada como recogedores de aceitunas. A pesar de que este trabajo debía ser indudablemente duro y no debía estar excesivamente bien remunerado, el artista no presenta a unos trabajadores maltratados por unas condiciones laborales deplorables, sino que al contrario, hace que alguno de los chicos mire al espectador

sonriente. Estamos pues ante una obra con un tono más parecido a las escenas de trabajo de Millet, que a la beligerante actitud de Giuseppe Pellizza en “El Cuarto estado” o los “Comedores de patatas” de van Gogh.

En esta pieza no apreciamos la fatiga ni la crítica a un sistema de trabajo como el del campo extremeño en el que la precariedad laboral estaba al orden del día. En un ejercicio de abstracción el artista deja todo eso a un lado y se centra en la representación de un trabajo que por su dureza dignifica al que lo ejerce. El sacrificio como parte de la vida para lograr el sustento de manera honrada. Y no se puede decir que la mirada del artista parta desde el desconocimiento y la lejanía impuesta por alguien con un estatus social que no ha vivido esto en primera persona. Hermoso ha sido trabajador del campo y ha cogido aceitunas como el primero, por lo tanto tenemos que pensar que esta idealización es absolutamente premeditada y nada casual.<sup>68</sup>

68 “*Practicaba yo todos los oficios campesinos. No sólo era un buen apañador de aceitunas, un buen*

En este tipo de obras encontramos a un artista que a la hora de plantearse la vida del trabajador del campo recuerda a los planteamientos utópicos decimonónicos de los Santsimonianos o de los Fourieristas. Los trabajadores que acuden a su faena con un profundo amor por su trabajo, empujados por un deseo de transformación de la sociedad gracias a una especie de revolución interior ajena a toda violencia, todo lo contrario de lo que se vivirá a lo largo del tumultuoso siglo XX, ya que los movimientos sociales acabarán empleando la fuerza como elemento de transformación en la lucha de clases.<sup>69</sup>



Figura44. *Un Caballero del Haza*. (S/F)

Nos está enviando un mensaje muy claro. El mensaje del Ángelus de Millet, “ora et labora”. Se aleja voluntariamente de las representaciones oscuras tan habituales en la España de principios del XX, oscuras en cuanto al aspecto físico y en cuanto al dramatismo de la temática tratada. Lo de Hermoso es otra cosa, y como tal lo percibirá el público de principios de siglo en las exposiciones a las que acuda. La propuesta del artista frexnense es una de las pocas alternativas que triunfan en las altas esferas del arte español frente a la representación dominante de la España

---

*peón en la sacha y la escalda de los cereales; no era sólo ayudante de segador, respingando; no sólo cavador de los encuentros que iba dejando el arado alrededor de peñas y de troncos, sino que comenzaba a ser oficial y araba con mis dos pollinos o segaba yo sólo nuestro trigo, mientras que mi padre aprovechaba los jornales de la siega- cuatro días, como dicen los campesinos- porque aquellos diez reales de la siega eran muy necesarios para nuestra economía.” (Nertóbriga. 1955. 36)*

69 “En realidad, de verdad reconozco que es absurdo que un hijo del pueblo, como yo, tenga las mismas ideas que pudiera tener el hijo de un aristócrata terrateniente, o de un banquero tenedor de millones. Esto no se explica más que teniendo en cuenta los pequeños egoísmos humanos, de quienes ven mejorar sus diminutas haciendas; acaso también por un cierto sentimiento de gratitud a los que un día nos ayudaron; mucho quizás por sentimientos más nobles y elevados: religiosidad, romanticismo patriótico. Desconfianza también de las personas, no siempre santas, que quieren purificar el ambiente social; desconfianza de que sea susceptible de mejora un mundo ya tan viejo, que no supo nunca gran cosas de esto; generosidad desinteresada, amor justicia, digan lo que digan los benedictos...” (Nertóbriga. 1955: 525)

fuerza a lo largo de ese siglo, un debate en el que Hermoso defenderá una postura muy conservadora, lo que le irá distanciando cada vez más de la evolución del arte.

### 3.1.3 El retorno a la pureza.

Lo que nosotros denominamos “utopía hermosiana” es en un principio la visión que tiene un joven artista de su entorno y de la gente que lo compone. Con el paso del tiempo y la distancia física de ese entorno impuesta por la vida en la ciudad, esa ubicación espacio temporal se irá convirtiendo en un mundo ideal soñado al que volver para salvarse de todas las miserias de la vida real, de un entorno que le es hostil como el urbano, de un ambiente sociopolítico cada vez más radicalizado. Para llegar a ese lugar



Figura 45. *Pobladores*. (1923)

nos propone un viaje, el viaje que imprescindiblemente va asociado a cualquier representación de la utopía.

Los elegidos para vivir en este mundo como los personajes de la obra que lleva por título “Pobladores”, arriban a este *locus amoenus* con el afán de formar una familia y dejar descendencia favorecidos por el modo de vida que propicia lo necesario para el sustento y la consecución de la felicidad. En esta obra la mujer lleva a su hijo en brazos mientras lo amamanta en un gesto de amor infinito y de transmisión de la vida y los valores. El hombre le sigue con un pan bajo el brazo, como reza el refrán popular, en esta especie de emigración que tanto se había producido y se seguía produciendo en busca de la soñada tierra de la felicidad. En esta época y desde hace varios siglos, el ejemplo más evidente de esto es la emigración al continente americano. La tierra

prometida espera a los pobladores ofreciéndoles una vida mejor. Muchos de los pensamientos utópicos creen que la transformación del mundo debe llegar de la mano del trabajo de los hombres, principalmente en el campo de la agricultura, ya que ésta es la actividad pura por excelencia. (Servier. 1979: 109). En esa nueva tierra no hay lugar para los problemas, ni para los conflictos o la violencia. Ese lugar al que nos lleva Hermoso es el escenario de una vida bucólica, como la de una novela pastoril.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> La novela pastoril refleja la visión idealista del renacimiento, su espíritu estilizado y su platonismo. La temática es siempre amorosa, ofrece una visión de la naturaleza estática y llena de paz. Ya hemos comentado en anteriores capítulos cuales eran las lecturas más habituales de Hermoso de modo que no debe extrañarnos la elección de un tema como éste para una obra de gran formato. Escritores clásicos que solía leer como Cervantes, escribieron obras de esta temática como “La Galatea”.



En el catálogo titulado *Pintura Simbolista en España 1890-1930* se cita cómo Valle Inclán, en sus textos sobre arte, habla ya sobre el naturalismo-idealismo que se deriva de la crisis de identidad nacional que se produjo en nuestro país a finales del XIX. Esta corriente transforma lo rural en pastoril y lo ensoñador en candoroso.

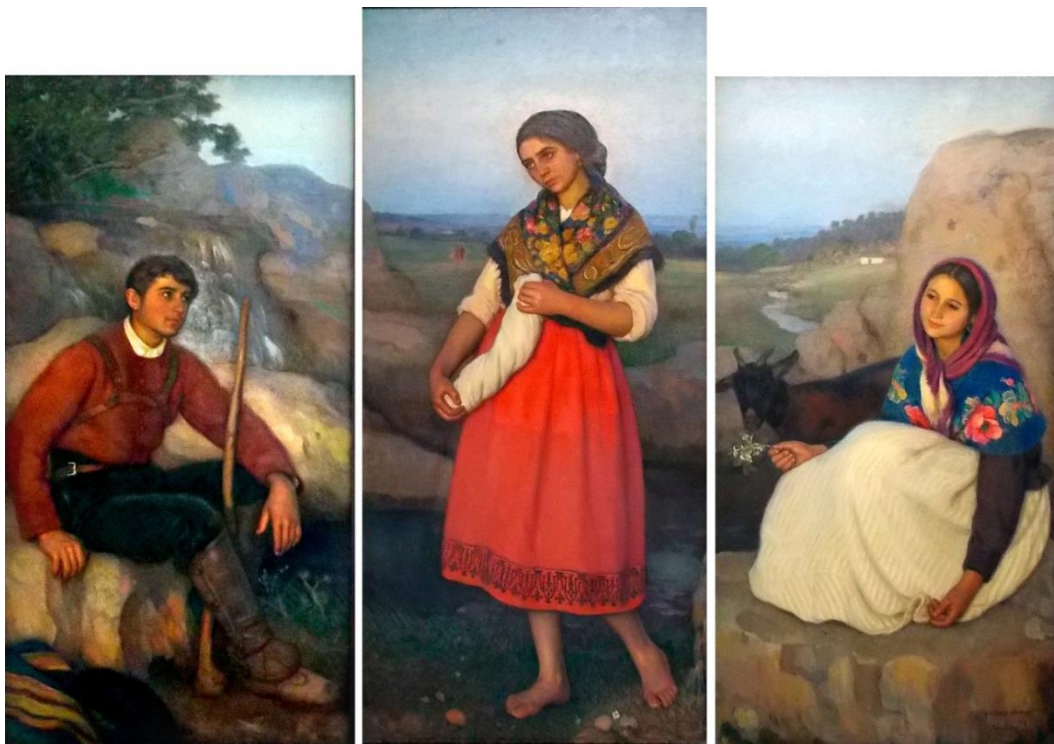


Figura 46. *Arcadia*.(1923)

El ejemplo más claro de este tipo de piezas es la denominada “Arcadia”. Este tríptico de dimensiones considerables nos presenta a tres personajes enmarcados cada uno de ellos en un casetón independiente. Formó parte del envío a la Exposición Nacional de 1924.

Es una obra cargada de contenido simbólico que parece estar suspendida en el tiempo, ese discurrir tan propio de los sueños. El artista ha representado una escena que sucede en un lugar indeterminado en plena naturaleza. Uno de los elementos más empleados como metáfora de la vida y del paso de la misma, el río, ocupa parte de los tres paneles en que está dividida la pieza. Representado en todos sus estadios, desde la cascada ruidosa y burbujeante del nacimiento hasta los meandros mansos del curso final.

Hay ciertos elementos que nos recuerdan a un tema mitológico de gran importancia en la historia del arte. Se trata del juicio de Paris. En este caso Hermoso nos presenta a un joven pastor en el papel protagonista, y el objeto de elección son las dos muchachas que aparecen en los lienzos contiguos. No se trata de elegir a una u otra por el aspecto físico. El artista ha dotado a cada una de las dos de unos elementos que nos transmiten personalidades antagónicas. En la figura central, que se encuentra de pie,

queda plasmada la fuerza física y la capacidad para el trabajo en una figura que retuerce la ropa mojada recién lavada en el río. Por contra su antagonista aparece sentada y ensimismada hasta el punto de que la flor que lleva en la mano está a punto de ser devorada por una cabra que está tras ella. Es la representación de un tipo de mujer más soñadora, más voluble.

El joven pastor lleva el callado con el que guía su rebaño, y le proporciona la autoridad de quien dependen las decisiones. Él es el único que establece relación visual directa con las mujeres, mientras que ellas tienen la mirada perdida en clara señal de sumisión la primera y de enajenamiento la segunda. En las diferentes representaciones utópicas, son frecuentes aquellas en las que las mujeres forman parte del patrimonio común de los hombres, mientras que estos nunca son compartidos por varias de ellas. Es



Figura 47. *La Espigadora*. (1951)

una visión androcrista probablemente debida a que la mayor parte de estos planteamientos de sociedades ideales fueron concebidos por filósofos o escritores del sexo masculino.

Debe mencionarse que en el panel central, en un punto cercano al horizonte y como si sucediese en otro plano temporal aparecen andando hacia el fondo dos personajes que, por su vestimenta, recuerdan al pastor y a la joven del centro. Si en realidad son ellos, el artista nos viene a decir cuál será la decisión que tomará nuestro joven

“Paris” o cual sería su elección personal. Existía y aún perdura en muchas partes, la creencia de que la mujer es un ser inestable emocionalmente y que esa inestabilidad genera problemas, por lo que sería mejor elegir a aquella que sumisamente esté mejor preparada para las faenas domésticas y el trabajo. Una visión ésta tremendamente conservadora pero que debe ser vista en el momento en que se pintó la obra, no desde el momento actual. Hasta 1931 no se reconocerá el sufragio femenino en España, de modo que no debe chocarnos este discurso.

La pureza que emana esta pintura, ajena a cualquier intento de reflejar la posible sensualidad de un tema como éste, obedece a una forma muy usual de concebir las



costumbres utopianas. Se dota a los habitantes de estas realidades de una especie de pureza ignorante y pueril que debería estar presente indispensablemente en el paraíso terrestre tantas veces buscado y nunca encontrado a lo largo y ancho del mundo durante siglos.

Como dicen Javier Pérez Rojas y Manuel García Castellón en su catálogo sobre las *Persistencias y Rupturas en el arte del siglo XX Español*, la evolución del mismo no puede decirse que tenga una evolución lineal, sino que aparece plagado de interferencias. De tal modo que el llamado arte regionalista propiamente dicho ser entremezcla con el idealismo simbolismo produciendo obras como ésta. El primer estilo ya está en franca decadencia en este momento y algunos de los pintores que lo han secundado evolucionan tomando conceptos del simbolismo que, como casi todo la España de este siglo, tendrá unas formas y unas manifestaciones diferentes a las que se

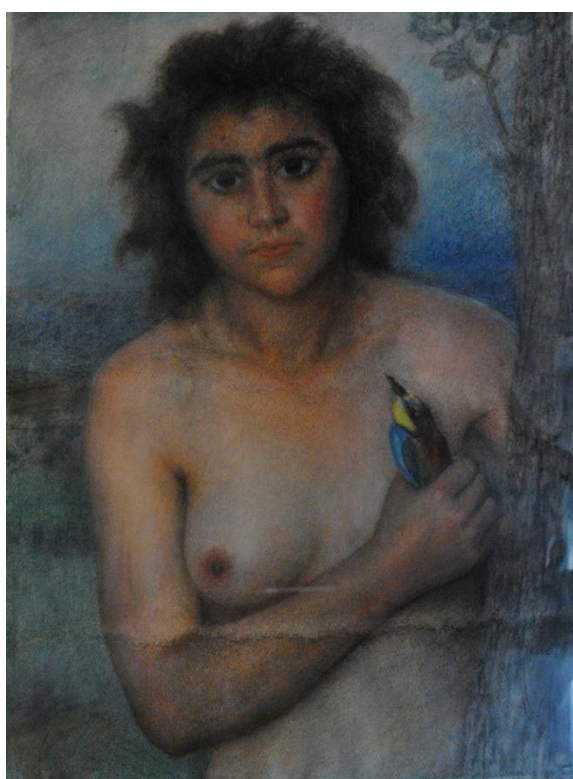


Figura 48. *Novia de las Madronas*. (1944)

den en el resto de Europa. Este será el germen de este tipo de piezas que formarán parte de la producción pictórica de artistas que, como Hermoso, quieren evolucionar pero no están dispuestos a radicalizar su discurso pictórico como sí harán los artistas que se integren en los movimientos de vanguardia.

El tema de la pureza aparece también en obras que ya hemos estudiado como “El Baño de las Zagalas”, donde esta acción tan prosaica se convierte en una especie de ritual de limpieza del cuerpo y del alma al mismo tiempo. Se alcanza así un estado de virtud completo. En ocasiones estamos ante una forma de tratar estos temas, entre los que está el propio desnudo, de una manera muy pudorosa y recatada, casi exento de sensualidad. Esto hace que a la postre la

pintura de Hermoso, a pesar de que el artista intente infundirle gran profundidad espiritual, no consiga el número de seguidores de la sensualidad oscura y tremendista de, por ejemplo, Romero de Torres.

Incluso cuando trabaja el tema del desnudo, no buscará dotar a las imágenes de contenido erótico, a pesar de que en algunos momentos éste asome inevitablemente por algún rincón del cuadro. Lo que mueve a Hermoso es la búsqueda de una especie de estado de gracia en el que las pasiones se encuentran dominadas para goce de los habitantes de esa meta espacio rural en el que habitan los personajes de sus cuadros.

La pureza a menudo es relacionada con el origen, con el instante primigéneo. En la sociedad, ese origen se encuentra en el campo, donde el ser humano aún convive en armonía con la naturaleza, aprovechando los recursos que esta le ofrece para vivir. La incipiente sociedad industrial ha mordido la manzana del desarrollo, del consumo y de la contaminación. El ser humano es llevado hasta el extremo al trabajar a destajo en las fábricas y viviendo en condiciones infrahumanas. El equilibrio se ha roto y el hombre está destinado a la infelicidad en un mundo así lo que derivará en las tensiones sociales y políticas de principios del siglo XX. El artista pretende contraponer este ambiente de crispación, violencia e incertidumbre a la tranquilidad y la confortabilidad de la vida en armonía con la naturaleza.

En la obra de Hermoso no tienen cabida la ni violencia, ni el entorno urbano, ni el menor vestigio del nuevo mundo industrial. Sencillamente están vetados. Y esto es precisamente algo que muchos le reprochan, ya que piensan que vive de espaldas a la realidad. Pero nada más lejos de esto. Se puede luchar contra algo desacreditándolo y poniéndolo en evidencia, pero también se puede tomar la opción de crear una alternativa, y precisamente la opción de la vuelta a una vida más sencilla en un entorno

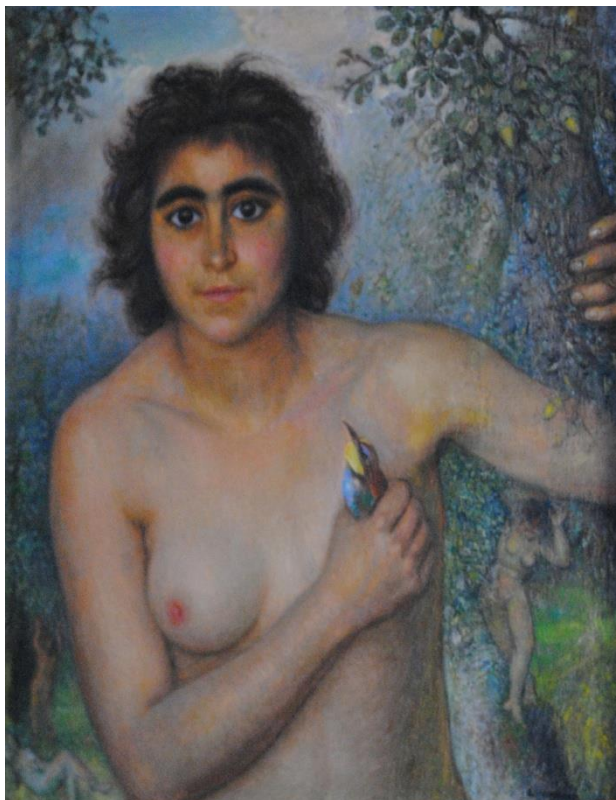


Figura49. *Niña de las Madronas*. (1944)

alejado de las grandes urbes no es una invención de Hermoso. Durante todo el siglo XIX se desarrollaron grupos que promovían ideas semejantes a lo largo de toda Europa, pero principalmente en Francia y en Inglaterra. Evidentemente estamos hablando de varias décadas después, pero a España todo llegaba siempre después- por nuestra condición de país periférico y en algunos aspectos, casi subdesarrollado - y los discursos y planteamientos filosóficos no eran una excepción.

Ideas como el mito del buen salvaje de Rousseau o del hombre natural como ejemplo del estado más próximo a la felicidad del ser humano, parecen colarse entre las obras del pintor. Hermoso nos retrata un mundo en el que no existe la

corrupción tan presente en el ser humano en su estado social, y por supuesto, en la sociedad española de principios de siglo en la que la falta de regulación hacía que los cambios sociales derivados de la transformación de los medios de producción incidiesen de una forma descontrolada sobre la población, y llevando a la miseria a miles de

familias que en su mayoría iban llegando a las ciudades procedentes de los pueblos buscando una vida mejor.

A pesar de esto, el artista reconoce que no es oro todo lo que reluce, y que en el medio rural tampoco la vida es tan feliz ni tan maravillosa. Menciona por ejemplo cómo al campesino extremeño se lo come la usura, pero no de los señoritos propiamente dichos, sino de sus propios vecinos que habían logrado juntar algún dinero y se dedicaban a prestarlo con intereses desorbitados (Nertóbriga. 1955: 57), o como era bastante habitual en las fiestas, algunos solucionasen las disputas sacando a relucir sus navajas. (Nertóbriga. 1955: 63)

Por lo tanto estamos ante una recreación evidente de un mundo que aunque tiene una inspiración clara, no deja de ser una fantasía de alguien desencantado a quien le ha tocado vivir una época difícil.

En la obra “Niña de las Madronas” nos presenta a una joven desnuda. Este desnudo no tiene nada de morboso o erótico, sino que pretende darle al personaje de la chica un aspecto salvaje. La imagen es de medio cuerpo. Aparece como asomada tras un tronco de árbol con la mirada perdida y sujetando un pájaro con la mano. El hecho de que la presente así indica que el personaje está escondiéndose de algo. Es una actitud furtiva, y hasta puede que reprochable. Es como un animal silvestre al que te encuentras mientras paseas por el campo. No lleva cogido al pájaro con ligereza, sino que más bien podríamos pensar que lo retiene con cierta fuerza para evitar que se escape y vuele. Esta es una representación un tanto inquietante puesto que parece una representación de la naturaleza que ha perdido el juicio. El pajarillo le mira a la cara pidiendo clemencia e intentando escapar. La joven por contra le ignora y permanece con la mirada perdida, enajenada, ignorando que la fuerza con la que aprieta al pájaro puede matarlo. Sus cabellos alborotados le dan un aspecto de demente. ¿Ha perdido la humanidad el juicio?. ¿No importa en esta vida nada, ni la belleza, ni la fragilidad, ni la libertad?. El buen salvaje parece haber perdido completamente el norte. Sin duda éste es uno de los cuadros más enigmáticos de la producción del pintor, y que tiene un significado especial lo corrobora el hecho de que lo conservase para sí hasta el final de sus días.

Existe un tipo de obras en las que se utiliza la imagen de niños que tienen en sus manos animales que les confieren unas un contenido simbólico especial. Así podemos hablar del retrato de Manuel Osorio Manrique de Zúñiga pintado por Goya en el que el niño tiene un pájaro que simboliza la inocencia de su alma infantil, o la Niña con Jilguero de Antonio María Suárez Esquivel en la que encontramos nuevamente este elemento en la composición. Hay otros ejemplos en la pintura en el que el animal aparece muerto entre las manos del niño, que es presentado con un cierto aire de perversidad. Son representaciones de *des enfants terribles*.

Si en muchos de sus cuadros la mujer es representada como el símbolo de la pureza, de la belleza o de la protección maternal, aquí es la personificación del paraíso perdido, de la pureza mancillada, de la sinrazón del mundo que le rodea, al cual no entiende y dentro del que se siente un bicho raro.

### 3.1.4 La arquitectura de la utopía.

Faltaríamos a la verdad si dijésemos que la arquitectura tiene un papel importante en la obra pictórica de Hermoso, pero no debemos pasar por alto el estudio de los espacios arquitectónicos que emplea en algunas obras determinadas, analizando la fisionomía de los mismos y el contexto al que responden.

De la preocupación del artista por la conservación del patrimonio arquitectónico de Fregenal da cuenta Enrique Segura en su libro *Hermoso Pintor Contemporáneo* con estas palabras:

*“El vulgo ha ido dejando sus huellas aquí y allí tratando de borrar inútilmente, el carácter recio y artístico del pueblo. Enjabelgados o no, mutiladas o enteras vemos, al paso, muchas portadas y ventanales góticos. Eugenio Hermoso, que riñe quijotescas batallas en el pueblo por conservar las obras de arte, me enseña una casa árabe de ladrillos con la puerta primitiva en el interior, y la huerta moruna, inconfundible, a la salida del pueblo.” (Conde. 1927: 28)*

Como no podía ser de otra forma, el modelo que escoge el artista para sus obras es el que compone el urbanismo de su pueblo en los años de su infancia y juventud. Desde muy joven se siente atraído por el patrimonio de su localidad y grabará a fuego en su memoria las calles empedradas, las fachadas encaladas y las puertas de cantería de su Fregenal natal. Si bien, no se prodiga en exceso con estos fondos puesto que la gran mayoría de sus obras se sitúan en interiores o directamente en el campo.



Figura 50. *En la Fontanilla*. (1910)

Esa obsesión por representar las calles y plazas que vive desde su infancia no son más que un intento de volver a la quietud del seno materno, de habitar un espacio que controla y le conforta. El espacio de juegos, paseos y amoríos que tan buenos recuerdos le traerá toda su vida.

A la hora de componer estas escenografías utiliza elementos de distintos emplazamientos o crea perspectivas distorsionadas que crean atmósferas un tanto inquietantes.

Este es el caso, por ejemplo de la obra titulada “En la Fontanilla”, donde ha utilizado un entorno inspirado en un emplazamiento real, pero transformado a su antojo para conseguir el efecto que él quiere.

Por un lado decir que esa fuente llamada “La Fontanilla” no tiene mucho que ver con la representada en la pintura, más que el pilar donde vierte el caño de agua.

La casa que utiliza de fondo en la zona derecha sí existe en realidad, pero el tamaño con que la pinta hace que aparentemente se encuentre mucho más lejos de lo que lo está.

La disposición del pilar tampoco obedece a la realidad, pero le sirve para pintar el reflejo del agua cayendo a chorro y las fachadas de las casas.

En el lateral superior izquierdo coloca una fachada con su puerta de cantería- tan propia de Fregenal- pero la sitúa retranqueada creando un espacio diáfano mayor que el que existe realmente. El artista se sentirá profundamente atraído por la estética de las casas antiguas que intercalan los immaculados lienzos blancos encalados con la grisácea piedra de la cantería de puertas y ventanas. Es una forma de construir muy típica del sur de Extremadura y el norte de Andalucía, que le sirve para localizar las escenas que compone en ese contexto espacio-temporal en el que desarrollará casi toda su producción.

No es casual que Hermoso haga esto, puesto que se está viviendo en esta época un movimiento por parte de escritores, investigadores y artistas de puesta en valor de la cultura popular y del patrimonio material e inmaterial de Extremadura. Escritores como Luis Chamizo, Reyes huertas o Gabriel y Galán retratarán en estos años en sus obras literarias las calles y el habla, así como el modo de vida de la gente extremeña. De igual modo revistas y publicaciones de historia publicarán estudios sobre el patrimonio histórico-artístico de pueblos y ciudades extremeñas. La contribución de Hermoso llega en forma de esta escenografía que recrea en algunos cuadros suyos, aderezada con la vestimenta de los personajes que hace referencia a un tiempo congelado que no evolucionará a lo largo de sus casi cincuenta años como pintor. Es la atracción por la belleza del pasado embellecido por la imaginación, el paso del tiempo y la distancia física, pues no olvidemos que la mayor parte de su vida la pasará en Madrid y no en Fregenal.

La composición del fondo está pues al servicio del sentido general de la pieza, y nunca o casi nunca será un elemento principal, aunque hará sus aportaciones a la misma. Sucede igualmente en la obra de artistas con los que podríamos establecer cierto paralelismo o afinidad.

Es cierto que las pinturas de Hermoso no tienen ese toque oscuro y misterioso de Romero de Torres. Podríamos decir que si el cordobés sitúa su “metaespacio” pictórico en la noche andaluza, Hermoso lo hace en el atardecer extremeño, un tiempo igualmente lleno de misterio y de tránsito del día a la noche, cargado también de numerosas connotaciones. Al frexnense, como buen campesino, no le gusta demasiado la noche, puesto que en el campo, con la ausencia de luz, hay poco que hacer salvo descansar. Por contra, el cordobés es más urbanita, y la ciudad es ese lugar donde la vida no para. El nuevo modo de vida, con avances como el alumbrado público, hace que la vida nocturna



en los núcleos urbanos aumente y cobre importancia, como así sucede para numerosos artistas, que toman este tema como parte importante de su producción pictórica. Una vez más tenemos aquí la contraposición entre el mundo rural y el urbano.

Interesante es también el uso de la arquitectura propia de la vida no ya en el pueblo sino en el campo propiamente dicho. Si tomamos como ejemplo la pieza titulada “La Merendilla”, vemos cómo representa una construcción típica de la zona de Fregenal, similar a los muchos cortijos que se encuentran diseminados por la sierra alrededor del pueblo como “El Carbajo”, “Las Mimbres”, “Valera”, “Carretero”...

El cortijo en la Baja Extremadura llega a conformar en ocasiones auténticos núcleos autosuficientes donde la gente vivía prácticamente toda su vida. Los más grandes podían contar con el servicio y sus respectivas familias, pero también con el capataz y la suya, o la del herrero, el carpintero, el guarda e incluso en ocasiones llegaban a tener hasta un maestro. Hoy en día el campo prácticamente está deshabitado, debido a que las faenas agrícolas están en su mayor parte mecanizadas y los medios de transporte han mejorado mucho, pero hasta los años sesenta aproximadamente se podían encontrar ejemplos similares de este tipo de vida.



Figura 51. *La Merendilla*. (1908)

A pesar de la dulcificación de la mirada de Hermoso hacia la vida de las personas que trabajaban en lugares como este, en ocasiones, la realidad solía ser bastante más dura. El cortijo no era una especie de pequeño Falansterio fourierista o una pequeña New Harmony al estilo de la utopía de Owen, sino algo más parecido a la visión que aporta Delibes en su novela *Los Santos Inocentes*. Sin embargo, no debemos olvidar que lo que nos propone el artista es una visión idílica transformada y edulcorada con toda la intención del mundo. No pretende convertirse en un pintor de realismo social denunciando las injusticias y las penurias de los trabajadores del campo, para eso ya están otros, él simplemente toma los elementos que quiere y construye “Un Mundo Feliz”.



Hermoso pretende con estas recreaciones retener un mundo que se diluye poco a poco como un azucarillo a medida que avanzan los años. La dulcificación se verá potenciada por la nostalgia que siente viviendo en Madrid, tan lejos de todo lo que él ama.

### 3.1.5 Historia y tradiciones.

El interés por la historia y la antigüedad está presente en muchos de los planteamientos utópicos que han surgido en los últimos siglos. En el caso en que nos movemos, podemos decir que el interés del joven Hermoso por estos temas comienza en el momento mismo en que comienza a recibir formación reglada. Si bien tiene algunos conocimientos por las lecturas que su madre le hacía de pequeño y luego él continuó, el auténtico contacto con el patrimonio y los vestigios de culturas anteriores se produce en



Figura 52. Museo de Sevilla.(1900)

el momento en que ingresa en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla.<sup>71</sup> No hay que olvidar que las clases se impartían en el Convento de la Merced, sede actual del Museo de Bellas Artes, pero que albergaba en aquellos tiempos la colección de piezas que hoy conforman la colección del Museo Arqueológico.

Durante todos sus años de aprendizaje, primero en Sevilla y posteriormente en Madrid, la estatuaría clásica y la pintura fundamentalmente Barroca siempre estarán presentes. Fueron su primer contacto en directo con el arte, más allá de las estampas que coleccionaba en el pueblo y no cabe duda de

que el impacto que le causaron, por ejemplo, las numerosas piezas de la ciudad romana de Itálica dejó un recuerdo y una admiración que perdurará hasta el final de sus días.

Ya en Madrid el Museo de Reproducciones Artísticas situado en el Casón del Buen Retiro le ofrecerá la posibilidad de contemplar y trabajar con obras de los más geniales artistas de Grecia y Roma.<sup>72</sup> Hasta que por fin llegue el momento de realizar el

<sup>71</sup> Para trabajar de día había yo conseguido un permiso del Director del museo Arqueológico, sito hasta hace poco en el mismo edificio del Museo de pinturas, para dibujar en él. Y, en efecto, durante por lo menos dos cursos estuve yendo a copiar la magnífica colección de estatuas mutiladas que en él se conservan, procedentes en su mayoría de Itálica, que es una de las colecciones de esculturas más perfectas, que yo sepa, de las que los romanos dejaron en España. (Nertóbriga. 1955: 123)

<sup>72</sup> “Fui a dibujar a “Casón”, Museo de Reproducciones Escultóricas, lugar el más adecuado para dibujar del antiguo, por la abundancia de modelos, excelentes reproducciones de la antigua estatuaría...” (Nertóbriga. 1955: 165)

clásico Gran Tour y visitar todos los centros artísticos de Italia, desde el norte hasta el sur.<sup>73</sup> En sus estancias en Londres y París buscará también los Museos del Louvre<sup>74</sup> y el Británico<sup>75</sup> para poder admirar los originales de muchas de las piezas que ha dibujado en sus años de estudiante.

Pero no sólo estas circunstancias pudieron influir en el recurso a los temas clásicos en algunas de las obras más personales de Hermoso. La antigüedad clásica y el mundo académico en general nos proporcionan una escala de valores para medir lo bueno y lo malo de cualquier producción artística. Esto precisamente era algo con lo que las vanguardias habían roto desde su aparición. El mundo del arte se encontraba en medio de una zozobra en la que una serie de corrientes artísticas habían decidido prescindir de todos esos cánones y tomar al asalto museos, galerías y exposiciones. Eso para Hermoso es algo completamente incomprensible e inaceptable, de manera que a lo largo de toda su vida buscará el amparo de los valores clásicos como refugio ante el vértigo y el vacío producido por buena parte de las corrientes que compondrán sucesivamente el panorama artístico contemporáneo.

Tras la Primera Guerra Mundial, muchos de los artistas europeos que componen los distintos movimientos de vanguardia volverán a mostrar interés por los temas clásicos y por la figuración. A este momento se le denomina la “vuelta al orden”. Hermoso no puede volver a ninguna parte, simplemente porque nunca se ha ido, pero sí que como todo en España, realizará un proceso de asimilación de estas tendencias y podremos ver en algunas de sus obras cómo los movimientos que se están produciendo en el continente dejan tímidas huellas en su producción.

Un ejemplo de esto es la pieza titulada “El Jardín de Venus”. En ella podemos ver en primer término a un trío de jóvenes semidesnudas mientras toman un baño. Es una adaptación de la Afrodita Acidalia, llamada así por la fuente en la que solía bañarse, situada en Beocia. Como vemos toma un tema de la mitología clásica, pero lo adapta, como hará siempre, a los tipos frexnenses. La diosa y sus compañeras de recreo recuerdan a las mozas de “El Baño de las Zagalas”, y entroncan claramente con la temática de las bañistas, y se puede apreciar aquí la influencia de Renoir, sobre todo de su período clásico. La joven del centro y la de la izquierda son de tez blanquecina y

---

73 “El Museo vaticano dábame una idea clara del esplendor de la Roma Cesárea. Allí, más que en ningún otro sitio, puede darse cuenta el hombre moderno de la riqueza artística y suntuaria de la ciudad dominadora del mundo. En este Museo y en el Museo Capitolino, aparte galerías particulares, en donde también se conservan estatuas antiguas, griegas y romanas”. (Nertóbriga. 1955: 293)

74 “Interesábame tanto la escultura gótica como la griega primitiva. Cólmanos la medida de lo griego el inmenso Museo francés. ¡Qué emoción ante el original de la Venus de Milo, tan conocida, tan reproducida por todos, tan amada; viva con la vid inmortal!”. (Nertóbriga. 1955: 244)

75 “Interesábame conocer los originales griegos del Partenón, muchos de los cuales yo había pintado en Sevilla. ¡Qué emoción viéndome en presencia de los maravillosos frisos!. Una de las grandes emociones de mi vida, apesar de que ya había visto la colección magna que asesora el Louvre”. (Nertóbriga. 1955: 389)

delicada, pero la que ocupa la derecha de obra tiene la piel oscura y un porte casi “cezariano”.

La supuesta diosa se nos presenta en actitud de ensimismamiento, con la mirada perdida. Este primer plano no hace presagiar el atormentado fondo en el que figuras humanas, también desnuda aparecen colgando de los árboles o precipitándose al vacío. Esta ambientación tiene un punto dramático en la actitud de los personajes, pero también en el color, que se ensucia hasta hacer ininteligible la forma.

Esta es una representación del amor erótico, no cristiano. Alguna vez, en sus crisis espirituales, Hermoso llegará a pensar en la destrucción de todas estas pinturas en las que el desnudo aparece como tema central.<sup>76</sup> El caso es que no serán muy abundantes en su producción artística e incluso, ésta de la que estamos hablando ahora,

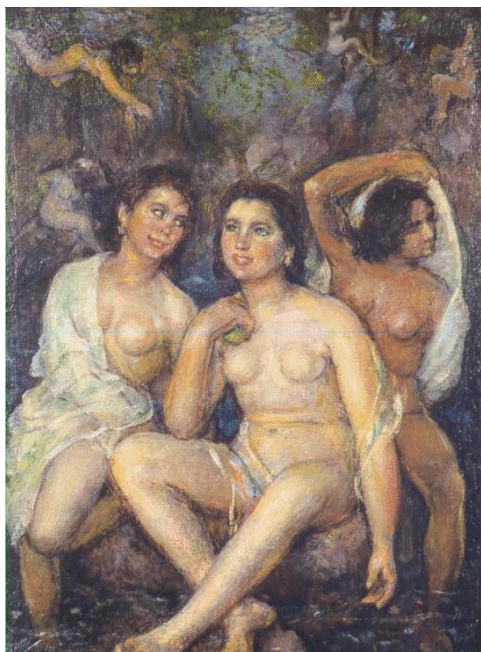


Figura 53. *El Jardín de Venus*. (S/F)

no pasa de ser una especie de esbozo de una posible obra mayor. Tanto el tamaño como el acabado y la ausencia de fecha pueden significar que estamos ante una obra de estudio y no una obra definitiva. Tal vez el resultado le pareció demasiado subido de tono y renunció a pintarlo en un formato mayor, o tal vez era una obra ejecutada para ser contemplada en la intimidad por él o por la persona que se la encargó.

Lo cierto es que negar aquí las influencias de la pintura europea como las bañistas de Renoir sería asumir que Hermoso trabajaba metido en una burbuja de la que no salía en modo alguno. Por el contrario esta es una prueba irrefutable de que mira a lo que sucede incluso fuera de España, aunque en su trabajo se refleje la óptica conservadora que imprime toda su producción.

En esta obra tardía volvemos a encontrar motivos de la iconografía clásica. Se trata de los *putti*. Estos son motivos ornamentales consistentes en figuras de niños, frecuentemente desnudos y a veces alados, en forma de Cupido, querubín o amorcillo.

Aquí nos presenta a estos tres “Diablillos” a los que representa de cintura para arriba, desnudos como corresponde al motivo y ataviados únicamente con los frutos del bosque que coronan sus cabezas.

---

<sup>76</sup> “No dejé de tener escrúpulos de conciencia sobre este particular de los desnudos, y confieso, que estuve algunas veces inclinado a destruir los míos, influenciado quizá, por lecturas franciscanas, a las que yo, en mi soledad, era muy dado; lecturas que, a veces, he tenido que suspender. Alguien me dijo: acabará usted sus días en un convento; mas yo...” (Nertóbriga. 1955: 474)

Esta es una clara alusión a un tema típico tanto del arte clásico como de la pintura barroca. Para representar a estos personajillos se sirve de tres niños con facciones claramente propias de la zona, como son los ojos y la piel oscura.

La pincelada vuelve a sugerir que estamos ante un cuadro tardío, pero volvemos a encontrar reminiscencias de Renoir y el postimpresionismo, a la vez que recordamos a los niños de un maestro barroco como Murillo.

Las manos en forma de garra nos advierten de que estamos ante personajes mitológicos, compañeros de faunos y otros habitantes de los bosques, puede que de los extensos bosques de encina que rodean Fregenal.

Como obra definitiva de grandes dimensiones que podemos enmarcar dentro de la temática que estamos tratando figura la denominada “Tierra, Fauna y Flora”. Esta pieza no es más que una variación del tema de la mitología clásica de “Las Tres Gracias”.<sup>77</sup>

La obra es treinta años anterior a la que acabamos de comentar, y el momento pictórico evidentemente es otro muy distinto. Aquí hay una búsqueda de limpieza de dibujo, una pulcritud en la representación de las formas que recuerda a la obra de Ingres. Sin embargo, la gran influencia que se desprende de esta pieza es la relación casi



Figura 54. *Diablillos*. (1960)

evidente con las figuras de Aristide Maillol. Este cuadro fue pintado cinco años antes de que el artista francés hiciese el grupo escultórico que lleva por nombre “Las Tres Gracias”, pero la afinidad es más que evidente cuando vemos las dos piezas. Este artista francés, que tantos éxitos estaba cosechando en ese momento había realizado otras piezas

---

<sup>77</sup> En la mitología griega las Cárites o Gracias eran las diosas del encanto, la belleza, la naturaleza humana y la fertilidad. Habitualmente se consideran tres, de la menor a la mayor: Aglaya ( Belleza), Eufrosine (Júbilo) y Talia (Floreciente). Homero escribió que formaban parte del séquito de Afrodita. Estaban asociadas con el inframundo y los misterios eleusinos.



con un canon similar, y de ahí pudo tomar Hermoso la idea de hacer una obra en la que mostrase a todos que podía estar a la altura de un artista de reconocimiento mundial como era el escultor.

El cuadro pertenece a la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En esta época Hermoso ya había empezado a tener enfrentamientos con cierto sector de la crítica y con algunos artistas de vanguardia. Este pudo ser el motivo por el que



Figura 55. *Tierra, Fauna y Flora*. (1931)

abordó la tarea de crear una pintura de gran formato que demostrase que tenía nivel para compararse con otros artistas internacionales que eran muy reconocidos a nivel mundial, acallando así las voces de algunos que le tachaban de reaccionario y provinciano.

Como no puede ser de otro modo, las modelos con las que trabaja serán representativas de del tipo frexnense. La que ocupa la posición central, probablemente Tierra o Aglaya posee la tez aceitunada, algo más morena que las otras dos. Tiene un cabello negro liso y sus ojos son oscuros. Se tapa pudorosamente el pubis con la mano derecha mientras que la izquierda se la ofrece a la que está su lado.

En la izquierda de la imagen, nos encontramos con la que probablemente sea Fauna o Eufrosine. Algo más pálida de tez, pero con una actitud mucho más sensual. La mano derecha entrelazada con la de la figura central y la izquierda rodeándole el cuello a la misma. A la vez que hace ademán de atraerla hacia sí, la mira fijamente y se encuentra girada en tres cuartos hacia ella. Mientras que la figura central tiene una actitud más neutra y recatada, ésta podríamos calificarla de un tanto dionisiaca.

Por último, a la derecha de la imagen ha situado a la más pálida de las tres. Su cabello es castaño claro, en contraposición al moreno de sus compañeras y sus ojos son azules. Esta figura está llena de candor, a pesar de tratarse de un desnudo, y porta unas florecillas en la mano izquierda que coloca a la altura del pecho. En lugar de transmitir fuerza como la figura del lado opuesto, ésta posa su mano sobre el brazo de la central, de manera casi lánguida. Es pura delicadeza y recuerda a algunas figuras de obras prerrafaelitas. Podríamos identificarla con Talía o Flora.

Qué lejos están estos desnudos del planteamiento de los de otro artista que trabajaba en España en esos años como Romero de Torres. Pocos ejemplos más antagónicos podemos encontrar de la forma de tratar el tema del desnudo en una pintura como este y otros del cordobés.

El paraje elegido por Hermoso para situar a estas tres deidades no es otro que la sierra de Tentudía, sobre la que se puede intuir en la parte superior izquierda el Monasterio del mismo nombre. Vuelve a emplear su entorno más próximo como escenario de la vida de personajes mitológicos encarnados, estos también, en gente común de su pueblo. Esto es lo que le hace especial. Esta es la visión de su mundo idílico a la que queremos referirnos en este capítulo. Un mundo que entronca con los grandes temas de la antigüedad y los convierte en intemporales.

No debemos dejar pasar por alto otra representación evidente de una deidad clásica personificada en mujer frexnense del siglo XX. Se trata de la figura que protagoniza la pieza titulada “El Toro y La Diosa”.

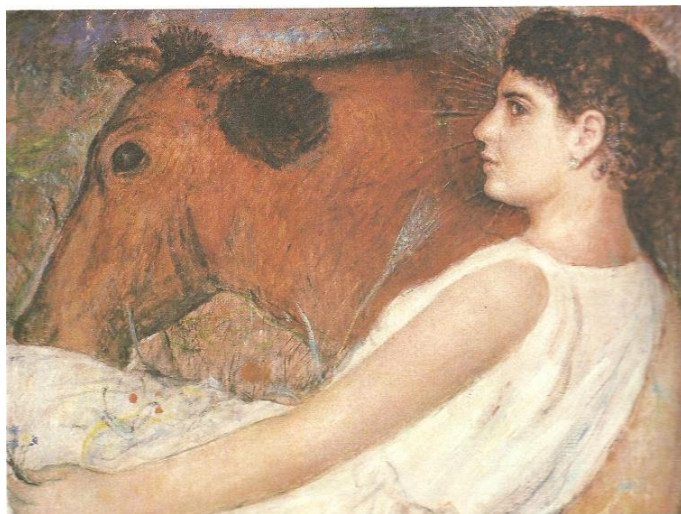


Figura 56. *La Diosa y el Toro. (Europa)* (S/F)

Se trata en este caso de la Diosa Europa.<sup>78</sup> Tal como hicieron en su época Tiziano (1560) o Moreau (1869), Hermoso representa el encuentro entre la divinidad femenina y la figura máxima del panteón olímpico, Zeus.

Y hasta aquí no tendría mucho de particular la pintura, si no fuera porque la pista sobre la identidad de los personajes representados nos la da el resplandor que rodea a la cabeza de la figura femenina. Ese es el único dato que hace que pensemos que no estamos ante una escena más de las que se repiten continuamente durante las labores del campo, en las que los bueyes son usados por los humanos como animales de carga.

Observando este cuadro podemos ver cómo el artista posee un filtro en su mirada y transforma aquello que ve, dándole un significado completamente distinto, divinizándolo. Donde sólo hay una campesina recostada junto a un animal, él ve a una auténtica diosa y al propio dios Zeus personificado en la nobleza y la fuerza del animal de tiro.

En otro plano, pero dentro de este mismo apartado, tenemos que hacer mención a lo que significa para el artista la ciudad de Nertóbriga Concordia Iulia.<sup>79</sup> Esta es la

---

<sup>78</sup> En la mitología griega, Europa, era una mujer fenicia. Hay dos historias en las que se cuenta cómo llegó a formar parte del Olimpo griego, pero la más común cuenta que fue seducida por el dios Zeus transformado en toro, quien la llevó a Creta a lomos. Europa no puede ser separada de la mitología del toro sagrado, que había sido adorado en el Levante.

<sup>79</sup> Nertobriga Concordia Iulia estaba situada en lo alto del Cerro del Coto, de 681 m. de altura. Desde ella se domina una decena de kilómetros al norte, y una veintena al sur y al este. Ocupa una posición



ciudad romana de la que supuestamente es originario el actual pueblo de Fregenal de la Sierra. Son muchos los factores que hacen especial a este lugar y los que llevarán a Hermoso a que, cuando cree un alter ego para redactar sus memorias y pintar sus obras satíricas, decida tomar el nombre de Francisco Teodoro de Nertóbriga.

El yacimiento se encuentra en lo alto de la Sierra del Coto y domina todo el valle que se extiende a los pies del pueblo. Esta zona geográfica no dista mucho de la zona en que Hermoso realizaba sus labores de campesino y es visible desde casi todos los puntos del valle, por lo que es una imagen tremendamente familiar en los recuerdos del Hermoso niño. En obras como “La Juma, La Rifa y sus amigas”, aparece como telón de fondo de la acción.

Es un foco de atracción para todas las personas interesadas en la historia y la cultura, ya sea en Fregenal o en los pueblos circundantes como Higuera la Real, Segura de León, Fuentes de León o Cumbres Mayores. A finales del siglo XIX, cuando Hermoso era un niño campesino y aún no había salido del pueblo, se montaron las primeras expediciones arqueológicas que, a pesar de no estar llevadas a cabo más que por aficionados locales, dieron cuenta de la importancia de los restos que yacían en lo alto del cerro, y sacaron a la luz vestigios de importantes edificios, así como algunos mosaicos y objetos muebles en general. Este interés por el yacimiento y su historia tiene su parte buena y su parte mala, ya que en muchos casos se han producido expolios de mayor o menor entidad, y no son pocas las casas en Fregenal que cuentan con columnas o capiteles procedentes del asentamiento romano. El propio Hermoso llegará a tener algunos en su domicilio frexnense y así los pintará en su patio.

En una época en la que este tipo de bienes no estaban protegidos ni regulados, en ocasiones se utilizaban piedras y elementos de ornamentación procedentes de las ruinas como materiales de construcción para las casas.

La relación con el yacimiento arqueológico de la Sierra del Coto y los habitantes de Fregenal era algo habitual, pero a principios del siglo XX se produjo a lo largo de toda Extremadura una corriente promovida por los estamentos culturales que pretendía poner en valor los bienes de la Región, documentándolos y estudiándolos de una manera científica<sup>80</sup> lo que hizo que el interés por estos temas fuese aún mayor.

---

estratégica entre los ríos Sillo y Álam, junto a importantes yacimientos de hierro. Durante el último cuarto del siglo XIX, aficionados y el erudito Dr. Pablo Manuel Guijarro realizaron excavaciones encontrando grandes termas públicas pavimentadas con mosaicos. En 1868 vieron la luz algunas piezas excepcionales, varios kalathoi bronceos nielados en plata y decorados con escenas báquicas. Nertóbriga aparece citada en las fuentes clásicas griega y latina como una ciudad de la Baeturia Céltica. Ptolomeo nos proporciona su localización geográfica, Polibio cuenta como fue tomada por las tropas del Pretor Marcelo y Plinio nos informa de los cognomina (Concordia Iulia) confirmados epigráficamente, así como de la inclusión dentro de la organización administrativa en los conventus hispalenses. Nertóbriga alcanzó el estatus jurídico de *municipium*, lo que se llevó a efecto bajo la férula de César.

80 “El nuevo siglo ofrece a la cultura Extremeña una suave reacción. En Cáceres -la fuerte ciudad

Tras el desastre del 98 en España el problema de la definición del país estaba latente en todos los estamentos, tanto políticos como culturales. Este intento por definir quiénes somos y de dónde venimos tiene su reflejo en literatura, pero también las artes plásticas ahondarán en esta problemática y encontraremos a artistas preocupados en sus obras por definir qué es lo español y qué es lo propio de cada parte de España. Se generan movimientos en muchos puntos de la geografía española que reúnen a artistas, científicos e historiadores y que, como sucede tímidamente en Extremadura intentan organizar el patrimonio cultural e histórico de cada zona.

Mezcla de estas inquietudes y de las tendencias del simbolismo se producen

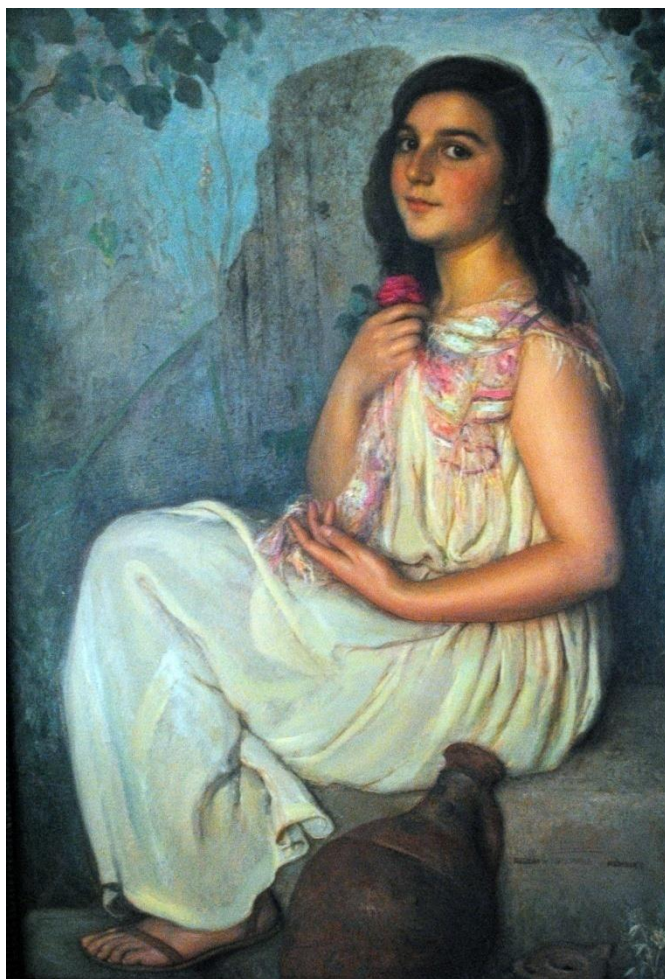


Figura 57. Las Ruinas de Nertóbriga.(1932)

obras como la titulada “Las Ruinas de Nertóbriga”.

En esta pieza aparece representada la modelo por excelencia de Hermoso, su hija Rosario, vestida con una túnica de gasas a modo de personaje clásico. El calzado con el que la representa también hace alusión a este período histórico. Se encuentra sentada en una especie de dintel sobre el que aparece apoyada un ánfora y una lucerna o lámpara de aceite romana. La escena se sitúa en medio de una umbría boscosa que invade la estructura de los edificios en ruinas. Una visión que se acerca a la idea romántica de la ruina como símbolo del paso del tiempo y del fin inexorable de todas las cosas, pero también nos habla de un pasado de su entorno más próximo entroncado con la historia del

arte y de las civilizaciones que tanto admira.

---

*desconocida- reúne un grupo de hombres, curiosos e inteligentes, bajo la dirección del ilustre escritor Publio Hurtado y dan la estampa la Revista Extremadura. (...) En esta revista colaboraron hombres de las dos Extremaduras. R. García Plata de Osma acopia materiales para el estudio del folklore extremeño; Hernández Pacheco inicia los estudios prehistóricos en esta región; Roso de Luna, publica investigaciones científicas y literarias; Vicente Paredes buce en la historia y la sociología regional con aciertos insuperables; Publio Hurtado, narra las supersticiones y leyendas de la tierra; Daniel Bejarano, investiga las antigüedades artísticas de Extremadura.” (Conde. 1927: 81)*

No es infrecuente que las ideas utópicas, pese a desarrollarse en un espacio temporal ambiguo, hagan referencia a un pasado glorioso que por supuesto siempre fue un tiempo mejor.<sup>81</sup>

En su autobiografía Hermoso escribe este soneto en el cual podemos ver algunos de los rasgos de este pensamiento utópico que hemos descrito.

*“¿Quiénes fueron, Nertóbriga, los fieros  
que al suelo tu prestigio derribaron?  
¿De quiénes los aceros humillaron  
a tu mísera gente, qué guerreros?  
¿Cuándo tus preces y gemir postreros  
hasta cuándo tus hijos habitaron  
los palacios y casas que labraron  
alarifes romanos y canteros?  
¡Oh, mísera de ti!, la antigua historia  
desdeña acaso pronunciar tu nombre  
y aquí yace contigo tu memoria:  
Reducidas a polvo tus almenas,  
en tanto que curiosa te descombre,  
un cipo, un capitel conserva apenas.”*

---

81 “Fregenal sueña grandezas al amparo de su medioeval castillo. Desde sus almenas, ¡qué digo desde sus almenas!, desde el empedrado de sus calles, contempla Fregenal a su madre Nertóbriga. (...) Tengo yo tal cariño a las ruinas de Nertóbriga que he ido muchas veces andando, en plena siesta, en los veranos calurosos, para hacer exploraciones entre sus tristes y derruidos muros. Está sepultada la antigua población céltico-romana en el culminante cono de la sierra. Se ven por la parte sur sus límites amurallados, muros gruesos sin argamasa. Por doquiera asoman su osamenta los argamasones de gruesos muros; muchos forman cuadriláteros correspondientes a baños públicos o a pequeñas habitaciones de casas y palacios. Que hubo grandes edificaciones lo atestiguan los capiteles que sirven de pila de agua bendita en la parroquia de santa Catalina, procedentes de Nertóbriga, sin duda alguna.(...) Yo poseo un pequeño capitel que encontré cerca de las propias ruinas de Nertóbriga, en una era abandonada, que delata un estilo con vistas a lo visigodo, lo que demuestra que la ciudad vivía aún en época visigótica.” (Nertóbriga. 1955: 75)

El hecho de hacer una personificación de las ruinas en sí en la figura de la modelo, también es bastante frecuente en la pintura simbolista. El idealismo simbolismo en España no es una corriente definida claramente, sino que está mezclado con otras como el regionalismo o el modernismo, y por este motivo podemos encontrar obras como esta que presentamos, en la que la idea o evocación de la ciudad romana hoy abandonada es personificada en la figura de la joven Rosarito en esta pintura cargada de decadentismo. Una estética que Hermoso pudo estudiar de manera directa en su viaje a Londres en 1912, donde contempló y quedó impresionado por las pinturas de los prerrafaelistas.

En esta pieza pueden verse plasmadas las influencias de las ideas difundidas desde la Tertulia del Café de Levante en la que Valle Inclán sentaba cátedra.<sup>82</sup> Muchos de aquellos que aplicaron estas ideas en sus obras fueron censurados posteriormente como arcaizantes, antiquistas, simbolistas, primitivistas... Todo un auténtico batiburrillo en el que estaba sumida la pintura española a principios del siglo XX, a la que llegaban tarde y a veces mal entendidas las propuestas que protagonizaban el debate artístico en Europa.<sup>83</sup>

Como última muestra de este tipo de obras que aparecen dentro de la producción de Hermoso citaremos ésta en la que nos presenta un capitel sobre el suelo y una planta de acanto que crece tras él. Una alegoría de la relación del arte clásico y la observación de la naturaleza.

Como podemos comprobar no pierde ocasión para unir conceptualmente aquellos que son los pilares de su personalidad creativa, la admiración por el mundo clásico y por la naturaleza en todas sus formas y sus representaciones, afirmando aquello que para él es un planteamiento irrenunciable: el buen arte debe estar siempre inspirado en la naturaleza.

---

82 *"Recorriamos la exposición de 1910 los que pudiéramos llamar vanguardistas de entonces; desde Ricardo Baroja a Nieto, desde Sancha a Valle Inclán, buscando cuadros mal valorados por el Jurado (...) decía Valle Inclán: estos animales del Jurado... Ricardo Baroja tenía ideas diabólicas (...) Tenía yo admiración por Valle Inclán. Le oía hablar encantado. A pesar de oírle con admiración, no leía sus obras. Tampoco leía lo que escribía sobre pintura."* (Nertóbriga. 1955: 331)

83 *"En cierta manera, más que un problema de atraso cronológico, que se producía además en un momento de vertiginosa aceleración de cambios vanguardistas, lo que caracterizó al idealismo-simbolismo español fue su imprecisa definición, o si se quiere su eclecticismo. Por una parte en el arte español no se llegó a producir un enfrentamiento nítido entre el naturalismo y el idealismo, mientras que, por otra gravitó en él la cuestión de las señas de identidad locales, un asunto verdaderamente complejo, ya que mezcla el regeneracionismo, el nacionalismo en todas sus variantes y, en no poca medida, el regionalismo casticista."* (Calvo Serraller. 1997)

Los grandes estilos artísticos se han basado en formas ya existentes, las cuales han sido deformadas e interpretadas para crear obras pictóricas, escultóricas o arquitectónicas. Él piensa que por este motivo el arte contemporáneo no debe nunca darle la espalda a la forma, y que la destrucción del dibujo como hasta ahora se había concebido y promulgaban estilos como el cubismo y otras tendencias de vanguardia, desembocaría en un arte deshumanizado y artificial, carente de belleza y emoción. Un planteamiento tremendamente conservador que el tiempo se ha encargado de demostrar erróneo.

Estas ideas no eran esgrimidas únicamente por Hermoso a título personal, sino que formaban parte del debate artístico del momento en el que la mecanización, la industrialización y la evolución vertiginosa de los modos de vida (sobre todo en los núcleos urbanos) hacía que el arte buscara, con nuevas propuestas artísticas de vanguardia, una ruptura total con todo lo anterior, un nuevo arte para un nuevo tiempo.



Figura 58. *La Hoja de Acanto*. (1962/64)

### 3.1.6 La religión

La importancia de la religión en los sistemas utópicos desarrollados a lo largo del siglo XIX es relativa y en ocasiones tan sólo se menciona vagamente en los planteamientos. No obstante debemos afirmar que Eugenio Hermoso es una persona profundamente creyente, aunque en su obra los temas de ambientación religiosa no son ni mucho menos habituales y, cuando los emplea, siempre lo hace con un carácter muy marcado por la tendencia general de ese momento concreto. Por este motivo vamos a estudiar una serie de obras englobadas en tres bloques: uno de juventud a principios de



siglo, otro justo tras la Guerra Civil, y un último de madurez pasados los años cincuenta. Esta compartimentación hace referencia a la manera de vivir la religión en las distintas etapas de su vida.

### 3.1.6.1 Obras religiosas de su primera época: *Piedad Aldeana* y *El Petitorio*.

Las dos piezas que conforman este bloque fueron realizadas entre los años 1908 y 1914. Por este motivo podemos calificarlas como obras de juventud. En esos años el realismo social estaba consolidado como una de las corrientes pictóricas más importantes dentro del panorama artístico español, y artistas como López Mezquita, que llegó a ser gran amigo de Hermoso, cosechaban premios en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes con obras en las que se reflejaba la realidad social del país.

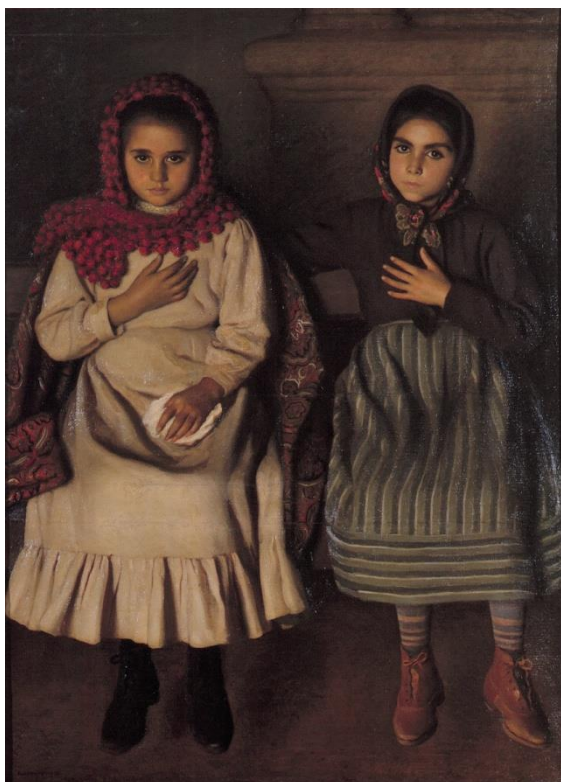


Figura 59. *Piedad Aldeana*. (1908)

El naturalismo hace incapié, más aún si cabe, en situaciones más concretas o anecdóticas de esta cotidianidad, recreando en los cuadros las numerosas escenas en las que se denuncian las condiciones de vida del pueblo y las desigualdades sociales.

En este ambiente artístico de principios de siglo Hermoso crea estas dos piezas en las que, aunque el tema no es puramente religioso, las escenas recreadas se desarrollan en una iglesia. En ambas puede decirse que trata el mismo tema puesto que la manera en que las personas asisten a los servicios religiosos según su condición social, le sirve al artista para

mostrar su visión acerca de la dignidad de las clases menos favorecidas frente a las

clases acomodadas. Son pues obras de profundo contenido social que se desarrollan en un espacio concebido para el culto en las que el artista plasma su visión de la religión católica y de los valores que aporta a la sociedad.



Esta pieza, tal como la podemos contemplar hoy en día, es sólo una parte de otra mayor que el artista destruyó parcialmente y de la que tan sólo decidió salvar, afortunadamente, este fragmento.

La escena se desarrolla en un entorno familiar para el pintor, la parte trasera de la iglesia de Santa Catalina de Fregenal de la Sierra, que curiosamente, será el mismo emplazamiento de la otra pintura de la que hablaremos en este bloque, algo que podemos deducir a partir de la aparición de la base de una de las columnas que sustentan el coro de dicha parroquia. Esta iglesia está situada a pocos metros de la casa en la que nació Eugenio Hermoso y por tanto es uno de los escenarios habituales de la vida del artista en su infancia. Ambas escenas pudieron haber sido contempladas por el pintor en cualquiera de los oficios religiosos que tenían lugar en ese templo en el tiempo ordinario en las fiestas de la Virgen de la Salud.

El cuadro en su formato actual es más alto que ancho, a pesar de que las niñas están sentadas, ya que los bordes laterales están ajustados a los cuerpos mientras que arriba y abajo el artista ha dispuesto un espacio similar. No deja de ser una disposición algo extraña, que ofrece una simetría axial tomando como eje la mitad del cuadro en vertical o en horizontal. Esta colocación de los volúmenes genera cierta extrañeza, ya que las dos jóvenes parecen flotar en un espacio algo indefinido. No obstante puede intuirse en el hueco que queda entre ellas que en realidad están sentadas en un banco, pero al ser tan pequeñas, sus pies no les llegan al suelo. Hermoso crea una composición tan extremadamente simétrica que incluso las dos niñas se llevan la mano al pecho en una especie de efecto de espejo.

Este dualismo compositivo se corresponde con un dualismo conceptual que posee la obra y que el autor pretende remarcar. Mientras que la niña de la derecha viste ropas de campesina, la de la izquierda lleva un pañuelo decorado de colores y un atuendo propio de una clase social elevada. Tan sólo rompe esta especie de juego especular colocando el brazo de la niña pobre sobre los hombros de la rica y a esta última con un pañuelo blanco cogido en su regazo.

Hermoso no concede demasiado protagonismo al escaso fondo que aparece en la composición, tan sólo el necesario para recordarnos que esta escena sucede en un espacio concreto de gran valor simbólico, una iglesia. Rodeadas de la penumbra propia de un templo, tan sólo intuimos la figura del banco en el que están sentadas las protagonistas del cuadro y, como ya hemos mencionado con anterioridad, un pilar de granito tallado que sirve como base a las columnas que sustentan el coro de dicha iglesia.

La luz penetra por la izquierda modelando las figuras y sacándolas de la oscuridad que las envuelve. Es imposible que, de haber sido pintado en ese lugar concreto donde las sitúa, tuviesen esta iluminación puesto que las únicas ventanas que hay en esa iglesia se encuentran en capillas laterales algo alejadas de esa zona central de la nave principal. Por este motivo puede deducirse que el pintor emplearía el “modus

operandi” habitual en él, hacer las figuras en su estudio y posteriormente añadirle un fondo.

Los colores que componen la paleta de este cuadro son los propios de Hermoso en estos años. Está muy influido por la pintura sevillana del siglo XVII y no duda en emplear pigmentos terrosos que en cierta medida recuerdan a los del primer Velázquez o Zurbarán.

En el plano simbólico de este cuadro no hay que pasar por alto el significado evidente de un lenguaje gestual bastante elocuente. A principios del siglo XX la situación de los habitantes de Fregenal, al igual que en gran parte de las zonas rurales de España, es muy precaria. La gran mayoría de habitantes del pueblo viven con lo justo gracias a que trabajan en los oficios del campo en condiciones muchas veces lamentables, campos que suelen ser explotaciones ganaderas debido a la mala calidad de la tierra y que pertenecen a grandes latifundistas. Por este motivo encontramos una sociedad en la que la concentración de la riqueza en manos de unos pocos es la tónica habitual, mientras que el pueblo llano en buena medida analfabeto subsiste como puede buscando jornales por aquí y por allá. Los movimientos sociales empiezan a llegar a las zonas rurales procedentes de los entornos urbanos<sup>84</sup>. Estos movimientos sindicalistas venían acompañados de ideologías políticas que esgrimían la necesidad de la confrontación entre los trabajadores y sus patronos como única vía para conseguir una mayor justicia social. Hermoso siempre se mostrará a lo largo de su vida poco amigo de las soluciones radicales y en este cuadro nos presenta cómo debe de ser, a su modo de ver, la relación entre dos individuos provenientes de clases sociales diferentes. En primer lugar la utilización de niñas nos lleva a reflexionar acerca de la responsabilidad que tenemos los individuos de nacer en un entorno u otro. El determinismo era una idea en boga por aquellos años y socialmente intentaba demostrar que ciertas conductas o valores de las personas nos venían dados en el mismo momento de nuestro nacimiento por el simple hecho de nacer donde nacíamos. Por este motivo la lucha de clases promovida por el marxismo no tiene ningún sentido para gente que como Hermoso aceptan el orden social existente, aunque intentan dignificar al ser humano independientemente del estrato social al que pertenezca.

Es destacable también el valor conceptual de la niña rica, que sujeta entre sus manos un pañuelo blanco, símbolo de pureza. Al mismo tiempo inclina levemente la cabeza hacia adelante y mira al frente con una actitud humilde, casi como pidiendo disculpas. Parece pedirnos perdón por haber nacido en ese reducido grupo de privilegiados que ostentan el poder político y económico en el atrasado medio rural de principios de siglo.

---

<sup>84</sup> En Fregenal los trabajadores de la industria del corcho que en buena medida provenían de Sevilla fueron de los primeros que organizaron acciones reivindicativas en la región a principios del siglo XIX. El pueblo fue escenario de algunos de las primeras acciones del movimiento obrero en Extremadura.

Por el contrario, la niña pobre pasa su brazo por los hombros de su compañera de escena en un acto de cariño. En el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española podemos encontrar en la primera acepción de la palabra piedad la siguiente definición: “Virtud que inspira, por el amor a Dios, tierna devoción a las cosas santas, y, por el amor al prójimo, actos de amor y compasión.” No puede extrañarnos pues que el artista titule este cuadro con el nombre de *Piedad Aldeana*. La mirada de la niña campesina es altiva y seria, digna y orgullosa de su origen y condición, pero libre de cualquier sentimiento de odio o venganza hacia la otra.

La piedad, que es una de las virtudes que debe tener todo buen cristiano, inspira a Hermoso para transmitirnos su visión acerca de esta incipiente conflictividad social que no hará sino crecer a lo largo de la primera mitad de siglo. El sentimiento religioso de la piedad lleva al ser humano a ser temeroso de Dios en sus acciones y a aceptar lo que buenamente le haya tocado en la vida, aunque sea el sufrimiento o la pobreza, desde una posición de resignación y dignidad. El concepto de la vida como un valle de lágrimas o un lugar previo a la verdadera vida tras la muerte que promulga el cristianismo queda patente en este cuadro. Lo importante no es lo que suceda en esta vida, que en ocasiones sólo es una prueba a superar, sino lo que nos espera en la otra junto a Dios si la hemos vivido como buenos cristianos.

Esta concepción de la religión y el papel que juega ésta en la vida, probablemente venga dada por la educación recibida en la infancia de manos de su madre.<sup>85</sup> La concepción del papel de la religión en la vida de Hermoso está más cerca del cristianismo primitivo al que querían retornar algunos movimientos utópicos que a un sistema jerarquizado en el que la pompa y el boato fuesen el centro de atención de los fieles. En su autobiografía hace mención de ciertos sentimientos “franciscanos” probablemente surgidos por su austeridad y su amor por la naturaleza. Todos estos planteamientos se esconden tras esta obra en la que vemos cómo la más alta virtud aparece encarnada en una niña inocente perteneciente a la clase social más humilde (de la que el se siente tan cercano).

Conceptualmente podemos decir que entronca con obras como el *Ángelus* de Millet, que el propio artista había podido contemplar en el Museo del Louvre en París en su viaje de 1905. La pureza de la vida en el campo lleva al ser humano a vivir en comunión con Dios, sacando lo mejor de cada individuo. Esta es una forma de vivir la

---

85 *Mi madre María Martínez(...) fue nuestra educación eminentemente cristiana, más que lo fuera nunca entre gentes de humilde clase. En mi casa había más cultura de tipo religioso y patriótico que suele haber entre el pueblo propiamente dicho. Enseñábanos mi madre las oraciones correspondientes de cada momento: Angelus, Animas y al acostarnos, sobre todo: “Ángel de mi guarda...”. Después de comer se daban gracias a Dios, sin olvidar a San Cayetano, para que nos acudiera “con la divina providencia”. Sentados al fuego en el invierno, o al fresco en la puerta de casa en el verano, se rezaba el rosario. (...) A la hora que mi madre nos obligaba a rezar era a las doce del día. La vi rezar muchas veces a esta hora, cuando tejía, y me decía que en aquel momento daba su Santidad el Papa la bendición al mundo.* (Nertóbriga, 1955: 21)

religión que se acerca bastante a la experiencia que pudo tener Hermoso en sus años de infancia, “ora et labora”.

En la conformación de esta manera de entender la religión probablemente haya que mencionar también la estrecha relación que mantuvo con Manuel Siurot<sup>86</sup> durante los años que estuvo viviendo en Huelva. En esa época se fraguó una amistad que duró hasta el fin de sus días. Durante interminables charlas en la “Tertulia de la Palmera” o en los ventanales del Casino de Huelva en la Plaza de las Monjas de la capital onubense los dos amigos en presencia de terceras personas, algunas tan distinguidas como el Premio Nobel Juan Ramón Jiménez, debatían acerca de lo divino y de lo humano. Hermoso decía que los principios de Siurot eran católicos a “machamartillo” y que era un hombre “centro”, pues conseguía captar la atención de los que le rodeaban. Comenta en su autobiografía que Siurot llegó a decirle que él era uno de los artistas más puros, pues no se había visto contagiado por los males que aquejan al hombre y los que acometen al artista. (Nertóbriga, 1955: 416) Una de las cosas que más gustaban a



Figura 50. Eugenio Hermoso (derecha), Manuel Siurot (centro sentado), Juan Ramón Jiménez (centro en pie). Huelva entre 1914 y 1919.

Hermoso de él es que era también hijo del pueblo y que conservaba un fondo popular muy acentuado.

Si bien hay que decir que la realización de esta obra es previa al encuentro entre estos dos personajes, puede extraerse con claridad la característica visión

que tienen acerca de la religión y la estructura social del momento.

Estas múltiples coincidencias no harán sino forjar un vínculo entre un jovencísimo Hermoso en la flor de la vida y el maduro filántropo Siurot.

La segunda obra a la que queremos acercarnos en este bloque es la llamada “El Petitorio”, aunque también se la denomina en ocasiones como “Para el Manto de la Virgen”.

---

86 Manuel Siurot era natural de La palma del Condado (Huelva). Fue abogado, Juez y Magistrado suplente de la Asamblea Nacional. Destaca como pedagogo. Dedicó su vida a la enseñanza de los niños pobres. Fue colaborador en la fundación y posteriormente dirigió las Escuelas del Sagrado Corazón de Jesús.

Esta pieza es de dimensiones considerables y formó parte del envío a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915. Nos parece interesante por la temática empleada en la que se deja patente la importancia de la religión y las actividades relacionadas con el culto en la vida social del pueblo.

El esquema que emplea Hermoso es en forma de x, situando a cuatro de los cinco personajes que aparecen en cada uno de los vértices y a otro en el centro. El espacio pictórico puede dividirse además en tres planos repartidos de la siguiente manera: en un primer término aparece la mesa con la bandeja y las monedas, en un segundo las tres mujeres -todas ellas sentadas- y en un tercer y último los dos hombre de pie. Esta disposición aporta a la obra gran equilibrio en el reparto de pesos visuales y



Figura 61. *El Petitorio*. (1914)

junto con la frontalidad con la que aparecen representados los personajes dota a la obra de gran sensación de estaticidad. El hieratismo con el que están retratados los cinco sólo se rompe levemente un pequeño giro de cabeza de la figura central, aunque es tan leve que resulta casi inapreciable y no rompe con la simetría total de la composición.

En la vida diaria de un pueblo como Fregenal, el tiempo estaba frecuentemente marcado por los cultos religiosos, y estos eran no sólo celebraciones litúrgicas sino

auténticos eventos sociales, de ahí que Hermoso los utilizase en alguna obra ésta o como la denominada *Una Boda en Fregenal*. Los personajes masculinos portan ambos una vara, atributo que les hace representantes de la Hermandad en ese acto religioso, y la única diferencia entre sus poses es que el de la derecha tiene la mano colocada sobre el pecho.

Las dos mujeres de los extremos están sentadas y con las manos en el regazo. La única diferencia entre ellas es que la de la derecha tiene un rosario entre sus manos mientras que la de la izquierda no tiene nada. El personaje central es el que se encuentra levemente girado dejando su rostro en tres cuartos y lleva un abanico en sus manos.

Esta disposición recuerda a la forma de una balanza, y cuando analicemos conceptualmente el cuadro veremos qué es lo que ha querido “pesar” el artista.

Todo sucede en un interior algo en penumbra, algo que no es muy habitual en la producción de Hermoso, pero no puede ser de otra manera si pensamos que hablamos de un acto religioso que se desarrolla en el interior de una iglesia, probablemente la parroquia de Santa Catalina -mismo escenario de la pieza analizada con anterioridad-. La luz modela las facciones y los cuerpos de las figuras separándolas del fondo neutro que ha dispuesto el pintor alrededor de ellas. En un primer término, la tela adamascada que cubre la mesa construye una forma tridimensional que ayuda a dar profundidad a la escena. Los reflejos de la cara del personaje central en la bandeja que hay sobre la mesa son dignos de mencionar por su virtuosismo técnico, con el que el artista hace un guiño a la pintura de los grandes maestros que tanto admira.

La reducida paleta que emplea en esta pieza es la habitual en la producción pictórica de estas fechas, abundando los tierras y los negros, aunque con una importante presencia del granate oscuro de la tela de la mesa.

Las mesas petitorias eran, y aún son hoy en día, una especie de mesas recaudatorias de donativos para las hermandades religiosas que se instalan a los pies de la iglesia durante las funciones religiosas. A ellas son invitadas algunos de los hermanos como personas representativas o distinguidas dentro de la institución. Cuando Hermoso se plantea la composición de este cuadro sigue el mismo esquema que en la pieza que estudiamos previamente (*Piedad Aldeana*), puesto que aprovecha el contexto de un acto religioso para contraponer a personajes de diferentes clases sociales, aunque en este caso incluye la figura central que enriquece conceptualmente la composición.

Los dos personajes de la izquierda son dos miembros de la clase social más modesta, probablemente campesinos como él. Podemos deducirlo por las ropas que llevan y, en el caso del hombre, por la tez quemada por el sol y cuarteada por el frío. Hay que mencionar que para esta figura emplea como modelo a su padre.

La pareja situada a la derecha del cuadro pertenece a una clase social más acomodada. El hombre viste capa como el otro, pero en este caso es una capa española de una tela de indudable mejor calidad que la del de la izquierda; lleva un lazo y tiene



un espeso bigote. Su cara tiene un aspecto bastante más rosado y su mano no presenta signos de estar castigada por un oficio manual. La señora sentada delante de él lleva mantilla como la otra, pero el vestido es de una tela aparentemente mejor y además del rosario lleva un anillo en uno de sus dedos.

Volvemos a tener aquí a los dos polos de la sociedad rural española de principios de siglo veinte, y de nuevo aparece el mensaje de Hermoso: independientemente de la clase social a la que pertenezcan, todos ellos son igualmente dignos de representar a la institución en esa mesa petitoria. El artista iguala con ello al humilde campesino con el “señorito”, algo que tiene un trasfondo social muy importante y que forma parte del discurso de algunos movimientos utópicos. Este tipo de representaciones son la evolución de una pintura realista de temática social que prolifera a finales del XIX, en la que se plasman gráficamente algunos de los debates abiertos en la sociedad de transición entre los dos siglos. Si en las últimas décadas decimonónicas artistas como Luis Jiménez Aranda obtenían reconocimientos a nivel internacional con obras como *La Sala del Hospital Durante la Visita del Médico*, en los primeros años del XX era López Mezquita con piezas como *Cuerda de Presos* otro ejemplo de la gran acogida de este tipo de obras las cuales, a pesar de conformar una corriente dirigida desde los círculos académicos de siempre, eran vistas como un intento renovador dentro de la pintura española. La religión iguala al ser humano en su dignidad y ésta no depende de las riquezas que se posean. Esta reivindicación de la dignidad humana a expensas de la condición social será una constante en su vida y estará presente en sus obras hasta el final de sus días.

Si hablamos del personaje central hay que mencionar que es una mujer y que difiere de los otros cuatro en su pose y su actitud. Esta figura tiene algo de “goyesco”, y recuerda a algunas de las representaciones más conocidas del pintor de Fuendetodos. Lleva cubierta la cabeza con una mantilla y mira directamente al espectador. Mientras que el semblante del resto es serio como corresponde a un acto como este, ella tiene una sonrisa levemente esbozada que rompe con el tono de gravedad general. El abanico que lleva en sus manos nos traslada rápidamente a las escenas creadas por Goya en las que sus damas portan este elemento tan castizo y tan español. Esta figura hace de nexo entre esos dos niveles o tonos conceptuales y parece que Hermoso la usa en cierto modo para desdramatizar la situación e introducir un toque de picardía en una escena tan seria. Parece decirnos que las fricciones entre lo que se empezó a llamar “lucha de clases” podían y debían ser amortiguadas por aquello que todos los seres humanos poseen indistintamente: la belleza, la afabilidad, lo hermoso de la vida. Curiosamente para modelo de este personaje central escoge a su esposa, persona que probablemente encarnaba numerosas virtudes para él, por lo que no puede decirse que la elección fuese únicamente estética.

### 3.1.6.2 Pintura religiosa de posguerra

En realidad no puede decirse que exista una gran producción de obras de temática religiosa realizada en esta época. Son años tremendamente complicados para él, igual que para la inmensa mayoría de los españoles, y aunque en ningún momento ha dejado de pintar -ni siquiera lo ha hecho durante el asedio de Madrid- es cierto que la nueva realidad social y política surgida tras la guerra, así como la reestructuración de las



Figura 62. *Durante el Bombardeo*. (hacia 1939)

instituciones y el panorama artístico en general, hacen que no sea esta la etapa más productiva de Hermoso. No obstante hay dos piezas que queremos traer aquí como muestra de lo que hizo en esos años: la denominada “Durante el Bombardeo”, “Angelus” y la titulada “Santa Eulalia”.<sup>87</sup>

El primero de estos tres no es de exactamente una obra de temática religiosa, pero sí que nos presenta a una joven rezando durante los bombardeos que asolaron la ciudad de Madrid en la Guerra Civil Española. Esta obra se encuentra en la casa del pintor en Fregenal. Aparece firmada en el ángulo inferior derecho, pero no tiene ninguna fecha. A pesar de que el tratamiento de la pintura indica una ejecución tardía, la traemos a este apartado por el tema que trata. Hermoso vivía en esta ciudad cuando estalló la guerra y la pasó entera allí. Sufrió como todos los habitantes los bombardeos de la aviación del Ejército Nacional durante el tiempo que duró el asedio. Con pequeñas obras como esta trata de representar cómo algunas personas vivían estas situaciones con la única ayuda de la Fe y de sus creencias religiosas. Las horas de bombardeos en los refugios se convertían en ocasiones en improvisados oratorios de creyentes que rezaban por el fin del conflicto.

El cuadro tiene una ambientación bastante oscura dado el tema que representa, pero se puede apreciar una gran evolución con respecto a la obra “El Petitorio”, ya que ahora Hermoso utiliza pinceladas sueltas de colores en el fondo y trabaja las telas de una manera completamente diferente. Queda patente, tras casi veinte años en los que han pasado tantas cosas, que el pintor intenta no quedarse encasillado y buscar nuevos modos de hacer en sus cuadros, y estos detalles son claros exponentes de lo que será la pintura del Hermoso de madurez, mucho más suelto y atmosférico.

La pieza titulada “Angelus” data de 1940. Es un cuadro de pequeño formato. La composición es muy simple pues en ella tan sólo aparece el busto de una joven -su hija-

---

87 Ver 2.17. Exaltación Religiosa. Exposición Nacional de 1942.

colocado en posición casi frontal. El fondo está ocupado por el paisaje rural en el que está enmarcada la acción.

Existe una simetría evidente puesto que incluso las manos las tiene colocadas sobre el pecho en forma de paloma (probablemente en alusión a la paloma con la que se



Figura 63. *Ángelus*. (1940)

identifica al Espíritu Santo), creando una composición que podría dividirse perfectamente en dos mitades casi iguales. Por lo tanto estamos ante una de las muchas composiciones que tanto repite Hermoso en la que encontramos a una figura en actitud frontal, hierática y algo monolítica. Entre algunas de las críticas más habituales que recibía el pintor extremeño figuraba la de la limitación compositiva de la que hacía gala a menudo, y a decir verdad no puede hablarse de un artista arriesgado a la hora de plantear sus obras.

La luz es lateral y modela el rostro con un contraste más propio de un interior que de un exterior. Por el contrario el fondo está fuertemente iluminado, y del color empleado en el cielo podría deducirse que se trata de las

horas centrales del día.<sup>88</sup>

La religión católica fue un apoyo importantísimo para el bando Nacional en la Guerra Civil Española, y a la finalización de la misma, con la victoria de este bando, se produjo un clima de exacerbación religiosa en ocasiones de tipo casi fundamentalista y muchos aspectos de la vida cotidiana empezaron a estar estrechamente marcados por la religión y sus liturgias. Como sucede en este cuadro, muchos campesinos hacían un alto en las faenas del campo para rezar el Ángelus. Esto no es más que un síntoma de hasta qué punto la religión organizaba toda la vida de los habitantes en la España de aquella época.

Pero además de encontrar bases más que evidentes en este contexto sociopolítico de la posguerra española, también hay que mirar a otros artistas que ya en otra época elaboraron un discurso parecido. Nos referimos por ejemplo a Jean Francoise Millet,

---

88 El Ángelus es una devoción católica en recuerdo de la anunciación y la encarnación de la Palabra. La tradición dice que hay que rezarlo tres veces al día, pero en países como España es más habitual rezarlo a las doce del mediodía. Aún hoy existen cadenas de radio y televisión que interrumpen su programación para ofrecer este rezo diariamente.

que en obras como la que lleva el mismo título que la de Hermoso pretenden contraponer la bondad y la piedad de la vida en el campo frente a la deshumanizada y corrupta nueva vida de la ciudad.

La concepción de la vida en el campo como una vida pura que nos acerca a Dios es una idea recurrente en numerosos planteamientos utópicos a lo largo de la segunda mitad del XX. La *Escuela de Barbizon*, de la que Millet es uno de sus fundadores, nos dejará obras en las que la gente del campo aparece dignificada por el trabajo y la oración, idea ésta que ya estaba presente en las primeras comunidades cristianas, como en las “Espigadoras” de Millet o “Les Glaneuses” de Julien Dupré.

Una vez más tenemos así que los movimientos sociales en ocasiones van de la mano de la religión y esta relación se plasma en obras de arte como las que ahora nos ocupa.

### 3.1.6.3 Obras de madurez.

Este grupo de piezas a las que vamos a referirnos son obras pintadas más allá de 1950, cuando Hermoso tiene ya más de sesenta años de edad. En ellas aparecen características propias de su evolución en el color y en el dibujo, lo que hace que se diferencien claramente de las que hemos estudiado hasta ahora.

La obra conocida como “Inmaculada” data de 1958. Es una de las que componen la colección particular del pintor y sigue hoy en día en su Casa Museo de Fregenal.

La composición es una vez más típica en la producción de Hermoso, colocando a la Virgen María como figura principal y ocupando prácticamente todo el lienzo. Resulta habitual que el artista enmarque las figuras de tal modo que apenas quede espacio entre ellas y el margen de la pintura. La sensación a veces es algo claustrofóbica, pero es muy consecuente con el escaso interés que tenía por los fondos. La figura fue, es y será protagonista absoluta de su pintura.

Casi sin espacio para asomarse, en el ángulo inferior derecho aparecen las cabezas de lo que se supone son dos querubines, que lejos de la iconografía habitual de estos personajes responden más al aspecto de dos niños cualquiera de los que correteaban por las calles de Fregenal.

De una manera bastante sutil, coloca en el ángulo inferior derecho y bajo los pies de la Inmaculada -con un evidente simbolismo-, la cabeza de una figura monstruosa que sufre la presión leve pero a la vez firme de la Virgen.

Estamos pues ante una composición que divide el espacio diagonalmente en dos mitades, ángulo inferior derecho ocupado por la figura y ángulo superior izquierdo



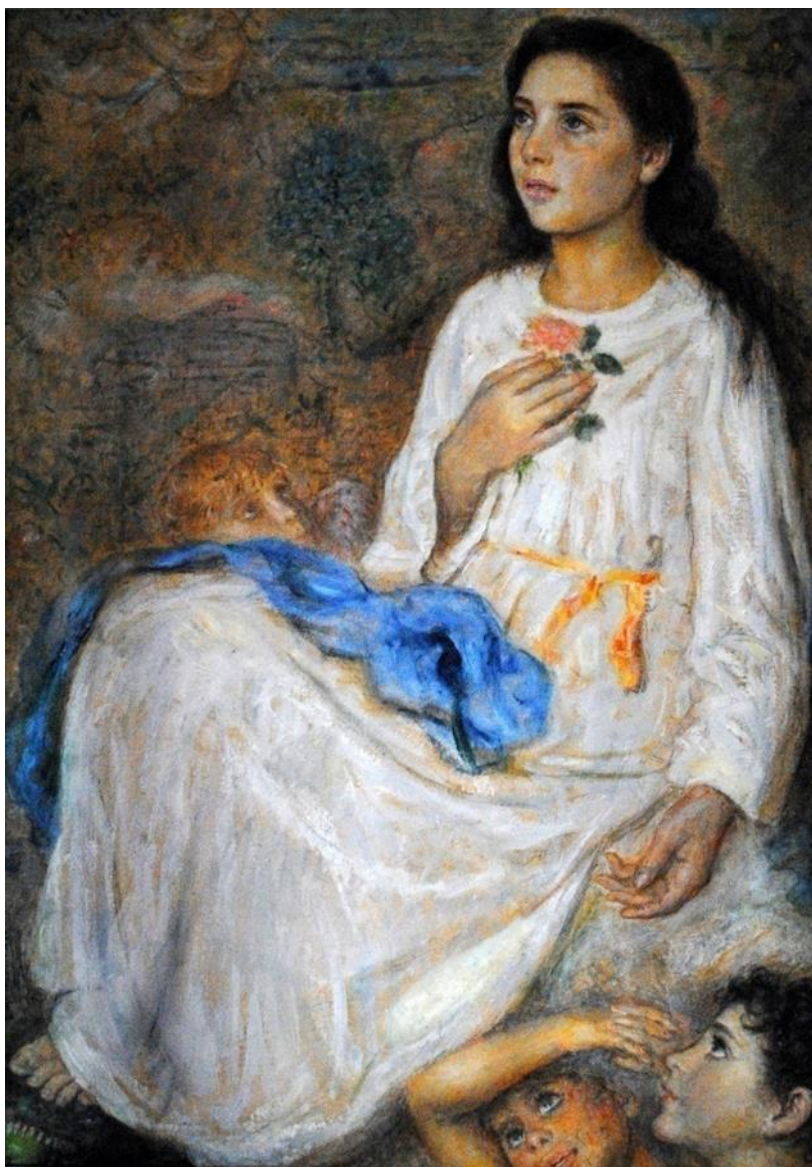


Figura 64. *Inmaculada*. (1954)

reservado al fondo en el que se pueden adivinar al menos tres figuras más de querubines.

Hasta este punto nada diferente a lo anterior. Es a la hora de hablar del color cuando inevitablemente tenemos que mencionar la evolución importante que ya se intuía en “Angelus”. Hermoso aplica el color de una manera muchísimo más suelta. La pincelada es visible perfectamente y las veladuras se hacen muy evidentes. Es un tipo de pintura mucho más abocetada y más matérica, con más

empaste. En zonas como el vestido puede

apreciarse claramente lo que decimos. Quedan lejos las telas de acabados “zurbaranescos” de los años veinte. Las carnaciones también son zonas en las que queda patente esta nueva manera de pintar.

Aparentemente el artista ha utilizado una capa dorada de fondo como entonación general, sobre la que luego ha pintado el cuadro. El resultado es que en todos los puntos en los que la densidad de la pintura aplicada con posterioridad es baja, queda al descubierto este color de base que crea puntos de luminosidad por todo el cuadro. Es una reverberación que, a partir de este momento, encontraremos en muchas de sus piezas.

Con respecto al valor simbólico de los elementos que componen la escena hay que mencionar el blanco elegido como color para la túnica de la Virgen, color por excelencia de la pureza, cualidad principal de este personaje según el dogma.

El cordón dorado que lleva ceñido puede hacer alusión a la Virgen de la Cinta, patrona de Huelva. Recordemos que Hermoso vivió varios años en la capital onubense y guardaba muy buenos recuerdos de su estancia allí. El color dorado hace alusión a la pertenencia a la Virgen María a la tribu de Judá.



Figura 65. *Con Flores a María*. (S/F)

El paño celeste que lleva sobre sus rodillas nos recuerda la eternidad a la que estaba destinada la Virgen tras la ascensión a los cielos y la rosa en el pecho hace un paralelismo a la figura de la madre de Dios como la flor más preciada del jardín o nuevo Edén que es el mundo, convirtiéndola

a ella en una nueva Eva.

Por último hay que mencionar que bajo el pie que asoma por el borde de la túnica hay una cabeza de un monstruo, símbolo de la victoria de María sobre el pecado.

Todos estos elementos iconográficos aparecen ya en los tratados de pintura que como el de Pacheco (del cual Hermoso tenía un conocimiento exhaustivo) enumeran los elementos y la disposición que debe tener cualquier representación de la figura de la Virgen María.



Figura 66. *Anunciación*. (S/F)

La preferencia de las representaciones Marianas con respecto a las de Jesucristo en su pintura es evidente, pero no es de extrañar si tenemos en cuenta dos factores clave: la influencia en su vida de la figura materna, y el aumento generalizado al culto de la imagen de la Virgen que se estaba produciendo en España en esos años, en los que el Nacional-Catolicismo estaba en su máximo apogeo.

Por un lado tenemos que probablemente, a juzgar por cómo habla de ella en su autobiografía, la

madre de Hermoso fue para él el pilar básico y fundamental en sus días de infancia. Si bien acompañaba en ocasiones a su padre para trabajar en el campo, era con su madre con quien él pasaba la mayor parte de su tiempo. Era ella quien le leía y le prestaba los libros para copiar las estampas, y era ella la que le educó en una serie de valores que le



iban a acompañar el resto de su vida. Hay que tener en cuenta también que fue otra mujer, una maestra del pueblo, la que apreció facultades que podían hacer de él un artista de éxito y movió los hilos para que fuera a Sevilla a estudiar. Otras dos grandes figuras femeninas en la vida de Eugenio Hermoso, fueron su mujer y su hija Rosario. Mientras la primera enfermó y acabó sus días en un sanatorio, la segunda le acompañó hasta el último día de su vida. Por lo tanto, podemos decir que desde el comienzo, el artista siempre tuvo una figura femenina de referencia a su lado.

Con respecto al hecho de la multiplicación exponencial del culto mariano en los años de la dictadura podemos atribuirlo a las misiones populares, los rosarios de la aurora o las romerías, novenas o triduos dedicados a alguna advocación de la Virgen. En todos estos actos -que organizaban los tiempos en la vida cotidiana de la España de posguerra- la figura central es la de la Virgen María. Se potencian en estos años las devociones hacia las distintas apariciones como Lourdes o Fátima. Tras esta oleada de fervor, tan sólo equiparable aunque de lejos a la profesada al Sagrado Corazón de Jesús, se esconde en parte la utilización del Régimen Franquista de esta figura como encarnación de los valores ideales de la mujer dentro del marco de la familia. Hermoso así fue elegido para hacer el cartel que anunciaba las fiestas del Cincuentenario de la Coronación Canónica de la Virgen de los Remedios (Patrona de Fregenal), así como para pintar un cuadro que se llevaría al Vaticano para entregarlo como obsequio al Papa con una representación de esta imagen.



Ilustración 67. *Virgen con Niño*. (1958)

De estos mismos años son otras tres obras como *Con Flores a María*, *Anunciación* y *Virgen con Niño*. En las tres pueden apreciarse claramente estos rasgos típicos de los que hemos hecho mención, a los que además hay que sumarle, sobre todo en los dos primeros casos, una cierta tendencia a la esquematización formal de la anatomía en los personajes que recuerda vagamente a obras como los frescos de Vázquez Díaz en la Rábida. Las figuras se tornan andróginas y las telas y paños se simplifican tendiendo a la geometrización. Esta tendencia ya la habíamos visto también en obras como *El Columpio*, y se convertirá en una constante en la evolución del Hermoso maduro, plenamente imbuido de la estética de los años cincuenta.

Tenemos así en conclusión que a lo largo de toda la trayectoria de este artista, la pintura religiosa no será un tema predominante, aunque sí que pueden encontrarse algunas obras que si no lo tratan directamente sí lo hacen al menos de forma indirecta. Lo que sí es cierto es que en su forma de representar los elementos relativos a la religión, se puede apreciar claramente su visión personal acerca de cómo debería ser una

religiosidad basada en la sencillez y en lo popular, en lugar de en la pompa y el boato de las jerarquías. Esta forma de entender la relación con Dios y la espiritualidad configura una especie de cristianismo antiguo y transversal que está presente en casi todos los planteamientos utópicos del siglo XIX, y que se acerca incluso a planteamientos próximos al comunismo.

### 3.1.7 La mujer.

Si bien en el resto de apartados se pueden adivinar claramente los conceptos asimilados por Hermoso con evidentes afinidades con las ideas derivadas de las teorías utópicas que poblaron buena parte del siglo XIX y principios del XX, en este caso lo concerniente a la idea de mujer será excepcional puesto que tan sólo podemos decir que se asimilará al papel que definirán para el sexo femenino algunos movimientos totalitarios como el fascismo.

La Revolución Industrial traerá consigo la emancipación de la mujer, que al formar parte de los mecanismos de producción en las fábricas podrá lograr progresivamente mayores cotas de autonomía. Hay que decir que el medio urbano se convierte en el escenario de todos los cambios sociales que acabarán con el modelo tradicional y generarán la sociedad postindustrial. Sin embargo, la pintura de Hermoso tiene siempre como elemento transversal lo rural, por lo que esos cambios serán casi imperceptibles en su producción artística.

Pero un artista como el que nos ocupa- que tuvo como motivo principal de sus pinturas a la figura de la mujer- tiene una idea clara de lo que ésta debía ser. Una idea que cambia poco a lo largo de su vida. Esta forma de ver al género femenino tiene una génesis y está basada en unos tipos de mujeres que le acompañaron desde su infancia hasta el final de sus días. La presencia de la mujer en los ámbitos de trabajo que frecuentaba Hermoso era escaso o nulo, hasta el punto que sólo conocemos a una pintora con la que tuviera relación, Magdalena Lerroux, y probablemente porque era la esposa de su gran amigo el escultor Pérez Comendador. No podemos decir lo mismo de su vida personal, pues la figura materna será quizá la más importante en sus primeros años, en la mitad de su vida su mujer Rosario será su compañera en los importantes años del joven exitoso Hermoso y tras la enfermedad de ésta, será su hija Rosarito quien tome el relevo y le acompañe hasta su muerte viviendo siempre con él en Madrid haciendo las veces de hija y ama de casa.

Es probable que las mujeres estén presentes en más del 90% de las piezas del pintor, aunque nos basaremos en unas pocas piezas para estudiar la evolución de esta visión panorámica sobre ellas.

### 3.1.7.1 El tránsito de niña a mujer.

El momento en que la mujer deja de ser una niña ha sido abordado innumerables veces a lo largo de la historia del arte.

Para hablar de esto en la obra de Hermoso destacamos la obra llamada *Acusación* que data del año 1946. En ella podemos contemplar a una joven-niña que nos mira fijamente. Parece que nos interroga y nos emplaza a pronunciarnos acerca de algo. El título es elocuente. ¿Cuál es la acusación?.

Formalmente la composición es bastante simple, como es habitual en Hermoso, sin grandes complicaciones. Una luz oscura envuelve a la modelo, tan oscura como el

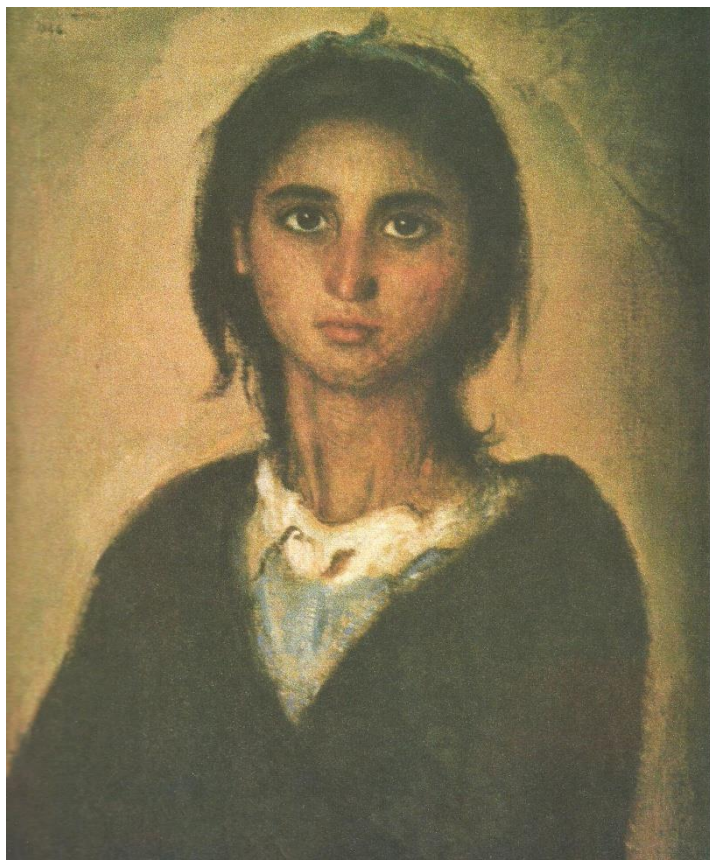


Figura 68. *Acusación*. (S/F)

mantón con el que ella rodea su cuerpo. Oscuridad general que resalta el dramatismo de fondo que inunda todo el cuadro.

El tipo popular, la joven de tez aceitunada, transmite un carácter racial que no emplea en otras obras de tono bien diferente como *La Niña del Trigo* que analizaremos posteriormente. Puede que quiera resaltar así un origen humilde que, reforzado por las ropas poco refinadas, añade una connotación social a la pieza. La joven representada poco podrá hacer frente a la acusación de alguien que esté por encima suyo en el

escalafón social. La indefensión más absoluta frente a la calumnia más mezquina. Tan sólo le queda el saberse honrada e intentar transmitirlo como aquí lo hace con la propia mirada. El tema de “los buenos pobres” y de la “piedad encarnada en la figura femenina” que tanto había estado en boga a principios de siglo, aparece claramente en este cuadro de Hermoso. La posible pérdida de la inocencia en el plano sexual va pareja a la pérdida de la inocencia en tanto en cuanto conoce por primera vez el funcionamiento de las leyes que rigen las relaciones sociales en ese momento.

La pincelada pastosa y seca con la que pinta este cuadro potencia aún más si cabe la sensación dramática y el ambiente opresivo. Está claro pues que este tránsito de niña a mujer no ha sido precisamente agradable para la protagonista de la pieza. Puede

que poéticamente hable del abandono del mundo feliz de la infancia cambiado aquí por la problemática derivada de la condición de mujer, pero quizá también estemos ante un caso, más que habitual en la época, de joven de condición humilde que debido a la penuria económica tiene que comerciar con lo único que tiene en la vida, su propio cuerpo.

Como hemos dicho anteriormente han sido muchos los artistas que ya han tratado este tema y que probablemente conocía Hermoso antes de plantear su obra. Podríamos mencionar a Eduard Munch que trata esta problemática en su obra llamada *Pubertad*. A pesar de que esta obra es casi medio siglo anterior a la de Hermoso, encontramos claros paralelismos entre ambas. El nórdico es quizá más explícito en la imagen que el recatado Hermoso pero en ambas piezas podemos apreciar ese clima espeso y oscuro que envuelve a la joven. En ambas la modelo nos mira con esa expresión, casi con la mirada perdida después de asumir el cambio experimentado. La inocencia que ya no volverá jamás queda atrás y el futuro es otra cosa, una gran incógnita para la joven -recién mujer-. No ha sido ésta una experiencia agradable, por el cómo ni por lo que conlleva. Quizá lo perdido no será jamás compensado por lo venidero, pero no parece que haya habido elección.

### 3.1.7.2 El lado sensible de la mujer.

Hay una tipología de mujer que se repite mucho en el arte desde finales del XIX y que se adentra bastante en el XX. Nos referimos la mujer que vive en un mundo de ensoñaciones. Es esa mujer que suspira constantemente y que vive en la eterna espera de un ideal que nunca llega. Se encuentra habitualmente absorta en sus pensamientos y ello le lleva a ser “improductiva” a ojos de muchos, que utilizan esta argumentación como justificación de la superioridad de género masculino frente al femenino. Mientras que el hombre es un ser más racional capaz de dejar a un lado sus emociones si lo precisa, la mujer inevitablemente es víctima de sus sentimientos y no posee la capacidad de pensar con racionalidad.



Figura 69. *Carmen o Melancolía*. (S/F)

Si además mezclamos esto con una suerte de decadentismo vital, parecido a la “saudade” portuguesa (recordemos que Hermoso tenía ascendencia portuguesa), llegamos a obras como *Carmen o Melancolía*.

Hermoso hizo esta obra tras haber viajado por Italia. En aquel tiempo mantenía una estrecha relación con el empresario Carlos Doetsch mientras vivía en Huelva. Este empresario era de

origen alemán pero estaba afincado en el reino Unido. Su amistad fue tan estrecha que en 1912 llevó a Hermoso consigo a visitar Liverpool, Londres y el condado de Holy Lake. Además hay que mencionar la gran influencia de la cultura británica en la ciudad de Huelva por aquellos años, donde residía una población muy importante de extranjeros ocupados preferentemente en las explotaciones mineras de la provincia como Riotinto.

La composición obedece a una figura retratada de rodillas para arriba. La joven modelo describe una curva en forma de “ese” con su cuerpo por estar apoyada a la altura del hombro en una pared. Esto le confiere al cuadro un aspecto algo más orgánico de lo que es habitual en las obras de Hermoso. Esa línea ondulada es especialmente femenina, sutil y elegante alejándose de otras composiciones más rígidas o estáticas que emplea en otros cuadros pero que recuerda ligeramente a la estructura de otra gran pieza de 1908 como “Rosa”.

La luz de esta obra está impregnada de esa oscuridad vespertina tan frecuente en las obras de los prerrafaelitas y los simbolistas. Es una oscuridad que permite no obstante apreciar detalles del entorno, como un gran cántaro a la izquierda de la figura y la vegetación del fondo que se recorta sobre un cielo azul plumizo.

La atmósfera creada por ese fondo de luz tenue queda rota por el rojo anaranjado de la blusa de la joven y las flores del mantón que lleva sobre sus hombros. El blanco del pañuelo que cubre su cabeza enmarca su cara de manera bastante efectista y evidentemente artificiosa. Son trucos de un joven pintor que muestra el control que tiene de la luz e intenta emplear todos los recursos que ha aprendido para su beneficio propio.

El sentimiento de melancolía que transmite la joven con su mirada es evidente. El artista ha querido plasmar aquí el lado más delicado de la personalidad femenina. Carmen es una joven absorta en sus pensamientos, algo que en la época era visto por los partidarios de las teorías de la inferioridad del carácter femenino frente al masculino como una clara muestra de incapacidad para el razonamiento. Las mujeres eran acusadas de seres incapaces de controlar sus emociones, por lo que veían disminuidas sus facultades a la hora de realizar numerosas actividades intelectuales. De ahí viene ese arquetipo de representación de la mujer tan utilizado en el arte de fin del XIX y principios del XX. La mujer perdida en un laberinto emocional que espera pasivamente a ser rescatada por el varón. El carácter misterioso de la mujer queda contrapuesto así al más prosaico del hombre. El género femenino será más proclive a la introspección mientras que el masculino tenderá a lo épico.

En España otros artistas como Romero de Torres creaban obras como *El Amor Religioso* y *el Amor Profano*. La utilización del cuerpo de la mujer para personificar estados anímicos o emocionales era una tendencia habitual por esos días en el arte español, muy influenciado por el simbolismo idealista que llegaba de Francia.



No obstante Hermoso pasa todas estas influencias por el tamiz de lo local, de lo extremeño y de lo frexnense. Emplea todos los esquemas y la temática que están de moda en ese momento pero lo hace desde su óptica personal, trasladándolo a su mundo rural de la baja Extremadura. Estos arquetipos derivados como hemos dicho del simbolismo, son difundidos por personalidades como Valle Inclán, a quien Hermoso confesará haber escuchado numerosas veces en tertulias y reuniones.

### 3.1.7.3 El objeto del deseo.

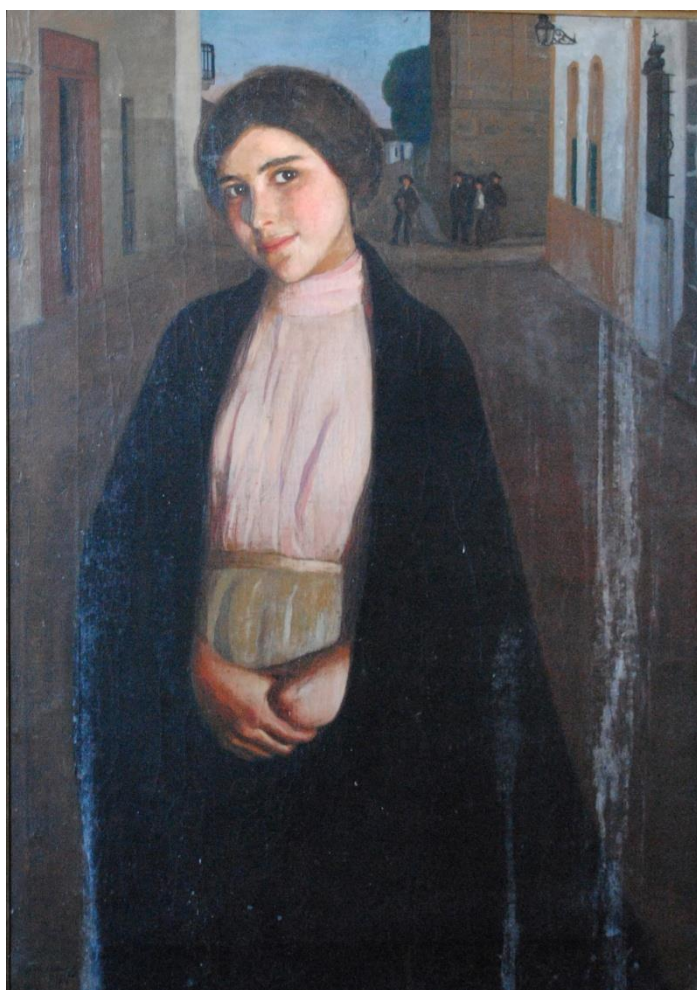


Figura 70. *La Novia del Pueblo*. (1914)

los colores rojizos del atardecer.

La composición forma una perspectiva que tiene como punto de fuga precisamente la cabeza de la joven, rodeada por una especie de aureola que forma la luz del atardecer alrededor de su pelo recogido.

Una gran masa oscura domina la imagen. El mantón casi negro que lleva echado sobre los hombros, se cruza delante de ella y enmarca el cuerpo de la joven visiblemente más iluminado. En este elemento encontramos nuevamente reminiscencias de artistas como Munch, que en sus cuadros vestía a sus mujeres con trajes informes que estaban a

En la pieza conocida como *La Novia del Pueblo* Hermoso representa a una joven de rodillas hacia arriba, caminando por una de las calles habitualmente empleadas por los frexnenses para el paseo, conocida como Calles Nuevas. Al fondo de la imagen aparece un grupo de jóvenes que probablemente le están lanzando piropos, puesto que están todos mirando hacia ella y es la única persona que hay en la escena.

La luz es tenue, como la de las últimas horas del día. Es esa iluminación de entreluces que sirve de frontera entre el día la noche. El pequeño fragmento de cielo que se adivina al fondo está teñido por



medio camino entre prendas de vestir y sombras que presagian malos augurios, como en este caso.

*La Novia del Pueblo* es el oscuro objeto del deseo, la representación de aquello que todos quieren tener, pero a la vez representa el pecado y las tentaciones que todos tenemos. Nada hay más común en todos los seres humanos que el deseo o la atracción sexual hacia otros. Pero no hay que pasar por alto la elección de un modelo femenino para representar el mal, lo pecaminoso y lo pernicioso. En esos años es muy común la visión de la mujer como el ser creado para acabar con la virtud natural del hombre, al igual que hizo Eva con Adán. En una repetición sin fin, la mujer tienta al hombre y lo aparta del camino recto y virtuoso. La juventud o la belleza son atributos que ostenta como herramientas para atraer la atención del hombre y desviarlo del buen camino.

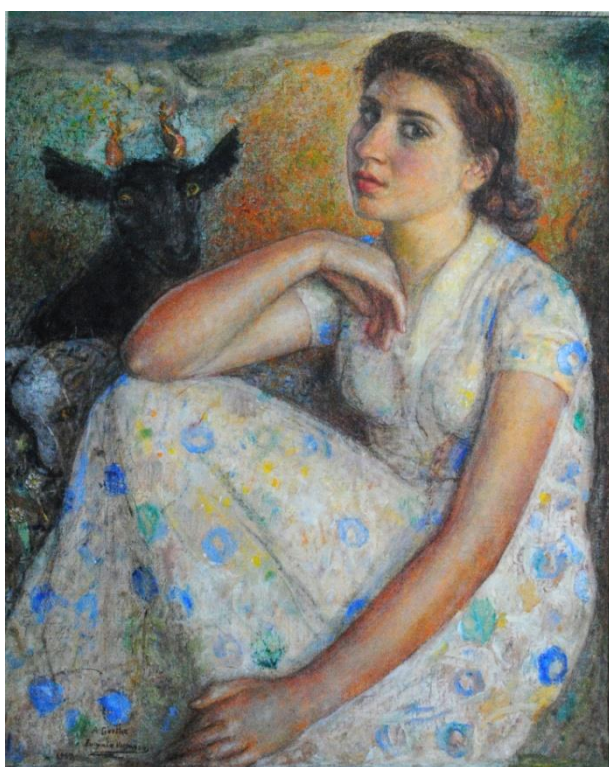


Figura 71. *Muchacha con Macho Cabrío* / A Goethe... (1957)

Podríamos incluso decir que a pesar del rostro juvenil de la chica que Hermoso ha elegido como modelo, el pintor resalta por medio de la luz no sólo su belleza facial, sino la parte del torso correspondiente al pecho y al vientre, mientras que oculta el resto del cuerpo. La posición de las manos cruzadas bajo el vientre le confieren a la figura un aire de inocencia que contradice a su mirada, la cual nos busca directamente sin la menor sombra de recato.

Este arquetipo de mujer como objeto del deseo es empleado también por otros artistas muy de moda en esta época como el cordobés Romero de

Torres. El andaluz realiza obras como *La Chiquita Piconera* en la que -a

pesar de ser quince años posterior- encontramos numerosos paralelismos a nivel formal y conceptual. Hay que decir no obstante que el de Hermoso es un cuadro mucho más recatado y adolece de la sensualidad y el erotismo de la pintura del andaluz.

Bastantes años más tarde en 1959 pintará la obra llamada *Muchacha con Macho Cabrío*. En esta podemos ver a una joven ensimismada que no ve cómo se le acerca un macho cabrío de color negro con oscuras intenciones.

La escena sucede, como no podía ser de otra forma, en el pueblo, en la era, lugar habitual de los encuentros amorosos entre jóvenes, sobre todo en la época del verano cuando la gente dormía al raso en el campo para vigilar que nadie robase el grano de la trilla.

Como vemos, el arquetipo de la mujer objeto y de la mujer como personificación del pecado que tan habitual era en esta época, sobre todo en las esferas más conservadoras, está presente en la producción pictórica de Hermoso. Será muy habitual en la obra de un gran número de artistas en el tránsito del siglo XIX al XX, probablemente como reacción a la ruptura de los roles habituales de la mujer en la sociedad propiciada por la revolución industrial y la incorporación al trabajo del sexo femenino. Tiene cierto parecido con la obra titulada “Europa”.

#### 3.1.7.4 Ángel y demonio. Las dos caras de la moneda.

Para hablar del lado más oscuro de la mujer, o de la mujer como personificación de la perdición del hombre, nos centraremos en una obra que Hermoso titula *La Niña del Cántaro*.

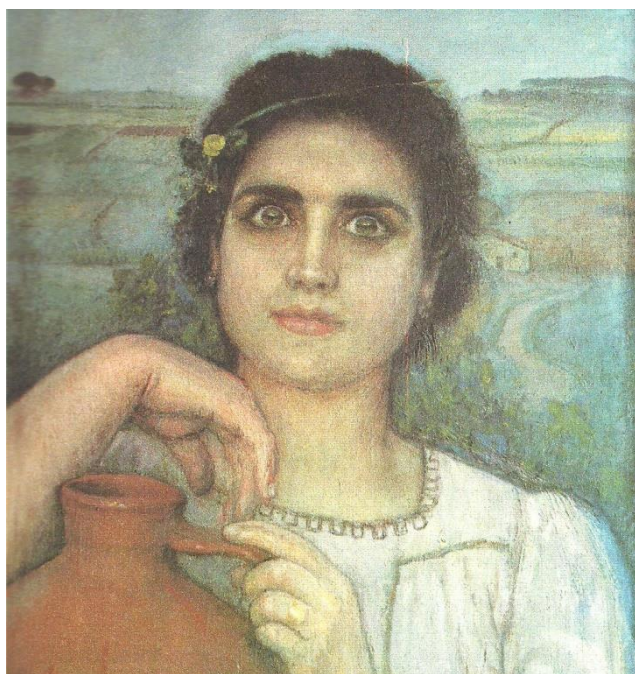


Figura 72. *La Niña del Cántaro*. (1945)

Podría parecer que ésta es una de tantas piezas en que retrata a una joven frexnense en un entorno rural, pero su mirada la delata. Y no podemos decir que sea algo anecdótico, puesto que si este artista dominaba algo era la expresividad de los ojos. Puede que en otras facetas tuviese mayores dificultades técnicas, pero a la hora de expresar algo concreto por medio de la mirada, Hermoso es uno de los artistas más habilidosos que trabajaron en la primera mitad del siglo XX en España.

Esta obra de mediano formato representa el busto de una joven. Está apoyada sobre un cántaro que sujeta con la mano izquierda mientras que la derecha cae suspendida por su propio peso. El pintor la ha situado en un exterior que representa unos campos similares a los que pueden encontrarse en los llanos de Valera. El esquema compositivo es muy simple pero hay elementos que hacen de este cuadro algo especial.

La luz vuelve a tener ese aspecto de entreluces, tan propio de los ambientes oscuros y misteriosos. Está muy alejado de otras representaciones en espacios similares donde emplea una iluminación casi de mediodía. Por tanto ya tenemos un dato a tener en cuenta, el tiempo en que sitúa la escena.

La joven va vestida con un traje o camisa blanca, como lo hacían las sacerdotisas clásicas que procesionaban en eventos como las bacanales. La joven lleva además unas

flores adornando su pelo, motivo por el cual podemos deducir que se prepara para una ocasión especial o una celebración.

El cántaro es un recipiente frecuentemente usado para transportar agua, pero también sirve para el vino. ¿Podríamos estar ante una bacante del siglo XX?

La mirada intensa y penetrante recuerda a la de otras representaciones conocidas como la *Circe* de Waterhouse que ofrece una copa a Ulises, o la *Palas Atenea* de Gustav Klimt. Sus ojos verdes parecen querer hipnotizarnos con esa intensidad de mirada.

Puede ser ésta una representación en la que el artista pretenda plasmar la parte más dionisiaca del temperamento femenino. Puede ser esta joven el arquetipo de la mujer que lleva al hombre a caer en el pecado utilizando sus encantos como armas de seducción. A veces una mirada dice más que cualquier cosa, y aquí no ha necesitado más que eso Hermoso para transmitir ese poder de atracción que tiene la joven sobre cualquiera que la contemple.

A finales del XIX muchos pensaban que la mujer carecía de instintos sexuales, pero estudiosos como Weininger sostenían precisamente lo contrario. En su obra titulada *Sexo y Carácter* publicada en 1902 en Viena, defendía que el estado de excitación sexual significa para la mujer la exaltación de su total existencia. Ensayos como este contribuían a propagar una imagen de la mujer como ser más propenso a la voluptuosidad que el hombre. María López en su estudio sobre la *Imagen de la Mujer en la Pintura Española* afirma que tras la destrucción del mito de la mujer pura y virginal que había creado el romanticismo, el descubrimiento de la supuesta sexualidad femenina generaba en los hombres gran angustia y creaba un conflicto sin precedentes. A medida que en el siglo XX las mujeres iban alcanzando nuevas cotas de liberación, comenzaban a pedir abiertamente no sólo la libertad a la hora de no depender de un marido o un padre, sino también el derecho a una sexualidad plena. Obviamente en los sectores conservadores estos presupuestos eran inadmisibles ya que estaban en contra del orden establecido.

Pero, ¿qué había detrás de estas reivindicaciones?, probablemente para muchos sólo se trataba de mujeres manipuladoras que querían arrebatarse al hombre la supremacía que creían les había otorgado la naturaleza, y estaban dispuestas a usar todas las armas a su alcance, incluso la más poderosa, la atracción sexual.

A partir de final de siglo esta mujer, a la que se le teme por ser conocedora de su gran poder, dejará de ser únicamente un personaje bíblico o mitológico y bajará al terreno de lo real, aunque el temor de las capas más reaccionarias las disfrace de “devora-hombres”. Esa figura que puede encarnar a la madre de las madres como la Virgen María, tendrá su antítesis en esta nueva mujer ávida de conocimiento, poder y libertad que se va abriendo paso frente a las múltiples resistencias en el nuevo orden social del siglo XX.

### 3.1.7.5 La fuerza interna del sexo femenino.

En un lugar diferente al anterior podemos encontrar al modelo que encarnan sus niñas toreras. Son varios los cuadros en los que Eugenio Hermoso retrata a personajes vestidos con traje de luces, e incluso tiene una obra de mediano formato titulada *Apoteosis Torera* en la que en una especie de castizo rompimiento de gloria, en el que participa incluso el Rey Fernando VII, unos matadores de toros ascienden al Olimpo de los dioses.

Pero lo peculiar aquí es que se trata de una figura femenina, en lugar de la típica masculina. Nicolasa Escamilla, la “Pajuelera”, ya fue retratada por Goya en 1816, por lo tanto no podemos decir que sea ni mucho menos la primera representación de una mujer torera en la pintura española. Lo que sí es cierto es que es una forma de representar el valor y la fortaleza de la mujer mucho menos “peligrosa” que el arquetipo estudiado en el apartado anterior. Aquí el poder de la mujer no va en contra del hombre, no se percibe una lucha de géneros, sino contra otro tipo de enemigo.



Figura 73. Niña Torera. (1951)

La “Niña Torera” es hermosa y no ha perdido ni un sólo ápice de feminidad, incluso podría decirse que con, el traje de luces, despierta cierto morbo por lo que de inmersión tiene en un mundo vedado generalmente a las mujeres. Sin embargo esta joven mira con templanza al observador y sujeta con fuerza la montera mientras pone su otra mano en la cintura en actitud de firmeza.

Ya hemos comentado anteriormente que Hermoso estuvo rodeado de mujeres toda su vida, pero esas mujeres aceptaban el papel que tenían asignado en el esquema social en el que se desenvolvían. Eran mujeres luchadoras y fuertes, que se crecían frente a la adversidad (como unas toreras), pero no eran beligerantes con el rol social que les había tocado, no buscaban salirse de los límites establecidos.

Quizá en la elección de modelos para estas piezas pesó la popularidad en aquellos años de figuras como Conchita Cintrón, que triunfaba en los ruedos de toda España. Para Hermoso probablemente figuras como ésta eran motivo de admiración puesto que luchaban por abrirse un camino pero dentro de los cauces más representativos de lo que se podría llamar “genuinamente español”. En la España de la primera mitad del siglo XX el toreo tenía una importancia similar a la que hoy en día puede tener el espectáculo deportivo del fútbol, y los toreros y toreras eran considerados auténticos héroes que levantaban pasiones a lo largo y ancho del país. Pese a la negativa de muchos toreros a compartir cartel con una mujer y a la prohibición a éstas durante largos períodos de realizar toreo a pie obligándoles a dedicarse al rejoneo, algunas

figuras siguieron luchando por mantenerse en los carteles. Frente a otros modelos de mujeres ejemplares y luchadoras como las feministas, Hermoso contrapone este otro más acorde con los tiempos que se viven en nuestro país, más fácilmente encajable en la sociedad conservadora de mediados del XX.

### 3.1.7.6 La mujer trabajadora y el Nuevo Estado.

Este cuadro es, por su estética y su apariencia formal, una pieza que llama bastante la atención dentro de su obra pictórica.

Se trata de una pieza de mediano tamaño en la que aparece representada una joven de perfil portando un haz de trigo. La composición como suele ser en Hermoso no es demasiado atrevida, ya sabemos que no da demasiada importancia a esto en sus obras.

Esta pintura data de 1956, y tanto las formas que utiliza como el tipo de pincelada, se encuentran dentro de lo que es su tónica general en ese momento. La joven pues tiene un porte algo andrógino, con grandes y fuertes manos y brazos propios de una persona familiarizada con las faenas del campo. Así mismo la forma en que aplica la pintura deja en evidencia el trabajo del pintor, puesto que el rastro del pincel es más que evidente olvidándose del aspecto casi fotográfico de otras obras más tempranas.

Al contrario de lo que sucede en los cuadros anteriormente estudiados, en éste la luz diurna lo inunda todo. Es una luz dorada de mediodía de finales de verano, esa luz casi cegadora pero llena de vida, la luz del tiempo de la siega donde se recoge el fruto de tanto trabajo. Esta no es una luz que invite a la introspección ni a la melancolía, es una luz potente que transmite una idea de fuerza y vitalidad, como la propia imagen de la muchacha.

Existía desde principios de siglo una especie de moralismo cristiano que ensalzaba el trabajo artesano y las tradicionales virtudes campesinas frente a la vida urbana y al trabajo en las fábricas. En ese mundo idílico las mujeres son compañeras del hombre y comparten las tareas casi de igual a igual. Es la imagen de la salud y la fortaleza de la vida en el campo frente al aspecto enfermizo de los obreros y obreras que pueblan las obras de arte en esa época. En verdad no todo era tan idílico, pero a los sectores conservadores les parecía mejor que ese campesino o campesina permaneciese anclado a la tierra, a su modelo de familia tradicional y a su religión, que pasase a formar parte de las masas hacinadas en los cinturones de las grandes ciudades que vivían en condiciones a veces infrahumanas. Este es uno de los principales motivos de los conflictos sociales que jalónarán todo el siglo XX y una de las consecuencias más nefastas de la industrialización. La vida en el mundo rural era la vacuna contra esa



progresiva secularización, esa desintegración del modelo clásico de familia y ese desarraigo que imponía el nuevo modelo de sociedad tras la revolución industrial.



Figura 74. *La Joven de la Espiga*. (S/F)

Esta es una visión de un arte sano y positivo, donde no existiesen los conflictos sociales, y la felicidad y la prosperidad llegasen de la mano del trabajo en armonía con la naturaleza. Está muy próxima a la imagen propagandística y publicitaria del régimen franquista que dotaba de un aire clasicista a sus producciones gráficas y plásticas, con evidentes conexiones con la estética fascista.

Tenemos así ante nuestra vista a una moderna Ceres, que contribuye orgullosa con el fruto de su trabajo al sustento de la familia. Quizá por eso Hermoso ha vestido a la joven con un traje blanco sin ningún tipo de adorno y con espigas entrelazadas en su pelo a modo de corona.

Si recordamos la fecha en que se pinta esta obra, no nos pasa inadvertida la importancia que tiene la política agraria en esos años. Tras los años más duros de la

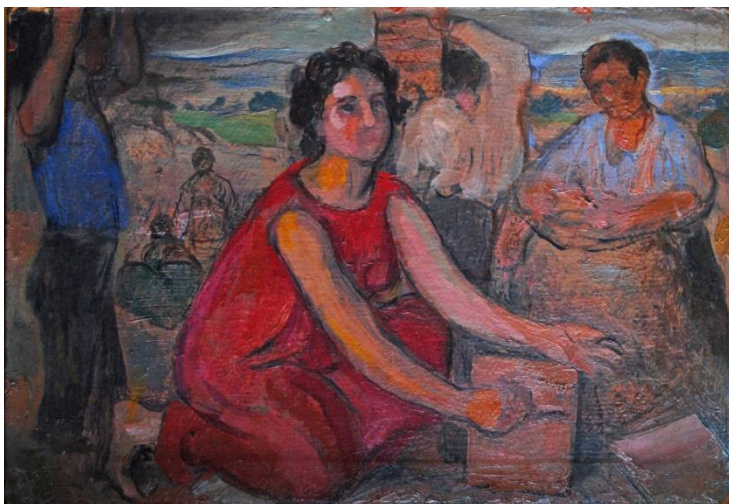


Figura 75. *Boceto*. (S/F)

posguerra, el régimen franquista organiza la producción de cereal para intentar paliar los problemas de abastecimiento que sufría el país. La colaboración de la mujer en las faenas agrícolas será fundamental para aumentar la producción, teniendo en cuenta la escasa mecanización del medio rural

en nuestro país que, a la devastación de la Guerra Civil, sumaba el aislamiento internacional al que estaba sometida la dictadura franquista. Así pues esta visión no sólo nos presenta a una mujer que ejerce de bastión

de los valores tradicionales sino que además, juega un papel muy importante en la lenta recuperación de la maltrecha economía española.

En la preparación de la mujer para estos dos importantes propósitos tuvo bastante que ver durante toda la dictadura, sobre todo en los primeros años, la Sección Femenina. Será durante los años de Autarquía cuando el programa diseñado por esta institución se extienda al ámbito rural. El medio rural es el espacio ideal para desarrollar



Figura 76. Rosario en Huelva. (1915)

este modelo de mujer, y allí se sitúan las Granjas-Escuelas que pretenden ayudar a las mujeres a montar pequeñas industrias domésticas y, más tarde, las Cátedras Ambulantes.

No hay que pasar por alto el perfil grecolatino de la joven y es que, no en vano, este modelo de mujer fue una constante en otros sistemas totalitarios como el Fascismo italiano o el Nacionalsocialismo alemán. Aunque en estos años estos dos sistemas ya habían sido abolidos tras la II Guerra Mundial, aún pervivían en España los rescoldos de una estética de las que las élites liberales del régimen querían irse distanciando progresivamente. Aunque el período

autárquico comenzaba a tocar a su fin a partir del año 50, este lento proceso de apertura duró casi hasta los años 60. Durante esta década el Estado intentó reorganizar la producción agrícola y la población femenina siguió siendo un capital humano fundamental en el medio rural a la hora de suplir la escasez de tecnología y maquinaria en el campo. Es aquí donde tenemos que enmarcar este tipo de obras, en este contexto y en este ambiente.

### 3.1.7.7 Madre y esposa.

La figura de la madre es fundamental en la vida de Hermoso. En un primer momento es su madre la figura de mayor peso en su educación y en la configuración de su sistema de valores. Lógico por otra parte en una sociedad en el que la labor de la crianza y educación de los niños recaía casi exclusivamente sobre las mujeres.

Además de esto puede que en su niñez la figura materna fuese más comprensiva con las inquietudes artísticas del pequeño Eugenio, y no hay que obviar el papel de su maestra como primera mentora.

Traemos a colación esta obra en la que Hermoso retrata a su esposa Rosario, madre de su hija y modelo predilecta Rosarito.

A pesar de la importancia que otorgamos al papel de la figura materna en su vida personal, no puede decirse que se traslade a su obra con la misma importancia. En algunas ocasiones utilizará a su mujer como modelo, pero en pocas empleará el tema de la maternidad como protagonista de una pieza. Podemos verlo en alguno de sus cuadros de tema religiosos como *Virgen con Niño*, pero no será precisamente uno de los más prolíficos. ¿Cuál puede ser el detonante de esta situación?.

En esta obra de mediano formato el pintor ha retratado a su esposa sentada en una posición de tres cuartos. Sin tener complejidad compositiva alguna, hay que mencionar el tono un tanto sombrío que tiene la obra con el paisaje de la Ría de Huelva al fondo. No es un cuadro en el que la supuesta luz del mar inunde el lienzo como lo hace en las representaciones sorollescas que tanto triunfaban en ese momento. Todo aquí es oscuro y sombrío. La mujer va vestida completamente de negro. Ignoramos si se encontraba en esos momentos de luto por la pérdida de algún familiar o el pintor ha elegido intencionadamente este atuendo para dotar a la representación de mayor dramatismo.

La expresión no tiene nada que ver con la que tiene la misma modelo en “La Romería” o en “El Petitorio”. En estas la representa con una sonrisa y con aspecto saludable. En cambio aquí su rostro no evidencia tiempos felices. Una mueca contenida y una mirada esquiva auguran los problemas de salud que no mucho tiempo después harán que tenga que ser internada en un sanatorio.

Tal vez esta experiencia tan dura y tan traumática sea la responsable de que Hermoso casi obvie la representación de la maternidad en su pintura y se centre en mujeres más jóvenes que irán envejeciendo conforme lo hagan en la vida real, pues él era mucho de pintar siempre que podía a las mismas modelos, por supuesto preferentemente a su hija. Podemos seguir la evolución del físico de ésta y de otras como la Marocha, la Peseta o Rosa porque irán apareciendo en distintas obras y las veremos convertirse en mujeres jóvenes y posteriormente en maduras.

Hermoso vivió el resto de su vida con su hija Rosario y jamás se volvió a casar. Quedó así excluida la figura de la madre, que acabó sus días internada en un sanatorio. En su vida diaria tan sólo se dedicaba a pintar y a las clases, y su hija era la que se encargaba de todas las cuestiones domésticas haciendo el papel de hija y esposa a la vez.

### 3.1.7.8 Conclusión.

Lo que va a sufrir poco o ningún cambio es el concepto conservador de la mujer que transmite en sus cuadros, yendo desde el modelo ideal de mujer madre y esposa que colabora en las tareas del campo hasta la mujer como objeto del deseo y por tanto culpable en cierto modo del pecado. Trabajaré en este camino también el ideal de reminiscencias romántico de la mujer ensoñadora que vive en su particular mundo de fantasía. Lo que nunca encontraremos será a una mujer emancipada ni equiparada al género masculino, ni en los años de la II República donde se aprobaron ciertas medidas legislativas en este sentido.

La mujer de Hermoso será una mujer rural, y ciertamente mostrará poco interés por la mujer urbana, en la que sí se podían reflejar más fácilmente las transformaciones sociales y los cambios de roles que experimentarían tanto en su vida doméstica como en la vida laboral. Realmente los cambios experimentados por las mujeres en los pueblos españoles a lo largo del siglo XX cambiaron poco su día a día debido al atraso de España y a la enorme diferencia existente entre la sociedad urbana de ciudades como Madrid o Barcelona y las zonas rurales de la periferia. Si la sociedad española era una sociedad atrasada con respecto a la de los países del resto de Europa, esta diferencia era más evidente aún en las zonas más alejadas de las grandes ciudades.

En resumen, hay dos ejes sobre los que pivotará el concepto de mujer que tiene Hermoso: su educación conservadora y la idea de mujer difundida por la Iglesia Católica española.

## 3.2 DISTOPÍA<sup>89</sup>

### 3.2.1 Antecedentes.

#### *Desaliento Ilusionado*

*El sendero se pierde sumido en la penumbra  
de mi noche cansada ¡y me empeño en caminar!;  
voy buscando una estrella que mi alma vislumbra  
entre el cúmulo inmenso de tanto luminar.*

---

<sup>89</sup>“Distopía” es un concepto proveniente de la cultura anglosajona. En el *Oxford English Dictionary* se atribuye el término a John Stuart Mill a finales del siglo XIX. En ocasiones puede aparecer sustituido por “cacotopía”. Son antónimos del término utopía y representan una sociedad indeseable.

*Inútilmente inquiero el abismo estelar;  
la estrella que yo busco mi camino no alumbra,  
y al volver las miradas a mi estrella polar  
sus fulgores no lanza donde estar acostumbra;  
y me pierdo, me pierdo, por rutas ignoradas,  
mis huellas sobre el polvo dejando señaladas,  
caminando sin tino en pos del áurea palma;  
y en la ciénaga caigo viscosa del fracaso,  
debatíendome inepto, sin poder dar un paso;  
y el blanco cisne clava su puñal en mi alma...*

*(E. Hermoso)*

Normalmente no se suele dar demasiada importancia al grupo de obras a las que vamos a hacer mención en este bloque, sin embargo, nosotros creemos que componen una de las partes más interesantes de la producción artística de Hermoso. Es cierto que casi todas son piezas de pequeño formato y que la factura no es ni mucho menos tan cuidada como en otras obras más que hemos visto hasta ahora, pero son tremendamente útiles para comprender realmente la personalidad del artista, porque en ellas da rienda suelta a su creatividad y se muestra increíblemente sincero ante nosotros. Tanto es así que para firmarlas crea un alter ego: “Francisco Teodoro de Nertóbriga”<sup>90</sup>. Además de firmarlos con este seudónimo, la mayoría de los cuadros permanecerán ocultos al gran público en su casa de Fregenal, donde se siguen conservando casi todos. Son por tanto unas pinturas que hace para sí mismo, a modo de exorcismo de sus frustraciones personales.

Salvo en el caso de la pieza “*En el Madrid Rojo*” dedicada a los intelectuales del Frente Popular (que fue hecha durante el asedio del Ejército Nacional a Madrid), prácticamente todas estas pequeñas obras fueron realizadas a finales de los años 40 y durante los 50, cuando Hermoso ya había conseguido el máximo galardón al que aspiraba en su vida y por tanto ya no tenía que temer represalia alguna<sup>91</sup>. Una vez habiendo sido nombrado Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, teniendo el sustento asegurado por su trabajo como profesor en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, y con la tranquilidad que dan los años para

---

<sup>90</sup> Probablemente elige el nombre de Francisco por su admiración hacia San Francisco de Asís, y Nertóbriga por el yacimiento romano de Nertóbriga Concordia Iulia, el más que probable origen del actual pueblo de Fregenal de la Sierra.

<sup>91</sup> Medalla de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1947.



expresarse libremente y sin miedo a nada ni a nadie, ejecuta esta serie de pinturas conocidas como la “*Serie Nertóbriga*”.

La visión que aporta sobre distintos aspectos de la realidad que le rodea es dura, y responde a la sensación que tiene de vivir en un mundo tremendamente injusto con él y con un buen número de artistas de su generación, que ha cambiado mucho rápidamente y los ha relegado al ostracismo más absoluto. Además, los anhelos de cambio hacia una sociedad mejor tras la Guerra Civil (Hermoso tenía muchas esperanzas puestas en la victoria del bando Nacional) se vieron rápidamente frustrados cuando con el paso de los años la situación propia y la de muchos colegas no hizo sino empeorar. Hay que traer a colación la profética frase de su hija Rosario “No se metieron contigo los rojos, verás ahora como los tuyos te maltratan...” (Nertóbriga, 1955: 706)

Este fenómeno no es ni mucho menos novedoso, puesto que podemos encontrar algo parecido en uno de los pilares de la pintura española como Francisco de Goya. Ya hemos mencionado que en la escena artística española, tras el desastre del 98, se extendió el estudio y la pretensión de crear un arte propiamente español que entroncase con el producido por las grandes figuras del pasado como El Greco, Velázquez y Goya. Se consideraba que tras este último se había producido una fractura interrumpiéndose una supuesta línea de trabajo puramente española. No extraña así que, como muchos otros, Hermoso reprodujese los comportamientos del pintor de Fuendetodos intentando dotar de actualidad alguna de las problemáticas que trató aquel y que él creía que estaban completamente vigentes. Utiliza la pintura para señalar los males de la sociedad que le toca vivir y poner el foco donde él cree que están los principales responsables de estos problemas.

Si Goya tuvo que proteger su identidad a la hora de crear series como *Los Caprichos* o *Los Disparates* por miedo a ser acusado de “afrancesado” o a tener problemas con la Iglesia en los duros años del reinado de Fernando VII, Hermoso tuvo que inventar un alter ego que firmase su autobiografía y las piezas de la *Serie Nertóbriga*, para evitar sufrir aún más problemas de los que ya tenía en los años más difíciles de la dictadura franquista. Además de esto, la escasa difusión a la que estaban destinadas las pequeñas pinturas de esta serie coinciden con el sentido de “pintura para disfrute personal” de las llamadas *Pinturas Negras* de Goya que, si bien hoy están expuestas en el Museo del Prado, originariamente ocupaban lienzos de pared en la Quinta del Sordo y sólo podían ser contempladas por el artista y sus invitados.

Las mayores coincidencias se dan con este artista, pero no podemos obviar la influencia que también recibe Hermoso de otros pintores posteriores como José Gutiérrez Solana. Los ambientes oscuros, cerrados y opresivos del madrileño tienen su réplica en muchas de las piezas del extremeño que recreará, en buen número de ellas, los escenarios característicos de esa “España Negra” que tan bien retrató su colega años antes.

Por último, a pesar de no mostrarse muy permeable a las vanguardias (sobre todo europeas), hay claros préstamos de pintores expresionistas como James Ensor en

muchos de los personajes que pueblan estos cuadros. Muy probablemente el expresionismo del pintor belga es conocido por Hermoso y a la hora de crear algunas de las figuras para sus piezas, utiliza una forma de distorsionar los rostros que recuerda mucho a las deformaciones de algunas de los que realizó el expresionista belga. El grado de “atrevimiento” en la deformación de la realidad a la que llega Hermoso en estas obras no tiene precedentes en su producción “pública”, donde se muestra mucho más comedido y trabaja con un nivel de iconicidad mucho mayor. Este es otro de los aspectos que hacen de esta serie un elemento fundamental de estudio en la evolución pictórica del extremeño, puesto que marca el techo de lo que está dispuesto a asumir en cuanto a interpretación de la realidad. Se muestra aquí mucho más valiente, aunque por supuesto tampoco asumirá grandes riesgos.



Figura 77. *¡Socorro Marte que Vienen los Sabios!* (S/F)

Estamos pues ante un grupo de obras que muestran la desazón y el abatimiento de quien se siente derrotado después de una vida de trabajo, completamente inadaptado al curso de los tiempos e incrédulo porque no alcanza a entender cómo casi todo ha podido evolucionar en un sentido tan opuesto a lo que él creía. Desde la torre de marfil de su estudio en su casa de Fregenal pasa revista a la situación del panorama social y artístico ajustando cuentas con aquellos que cree son los artífices de un camino emprendido por el arte que, siempre a su modo de ver, puede llevar incluso a la propia destrucción de la pintura.

Esta serie está conformada tanto por óleos de mediano y pequeño formato como por dibujos sobre papel. Este es el caso de la obra titulada *¡Socorro. Socorro Marte que*

*vienen los sabios!*. Este pequeño dibujo representa una imagen de la luna con rostro humano, aterrorizada por la llegada de unos supuestos sabios. Es innegable el préstamo que hace Hermoso de uno de los fotogramas más conocidos de la película de Méliès *Le Voyage Dans La Lune*. Esto es un tanto paradójico ya que el pintor no mostró interés nunca por el medio cinematográfico, aunque puede que tengamos que atribuirlo en mayor medida a la novela de Julio Verne y sus ilustraciones. En esta película, como en la novela, la tranquilidad de la luna y sus habitantes selenitas se ve interrumpida por la llegada de un grupo de científicos que se proponen como reto viajar hasta el satélite. En el caso de Hermoso estos “sabios” no son otros que los críticos de arte que han alcanzado enorme poder dentro de las estructuras culturales del Estado y de los medios de comunicación que podrían extender, en un claro ejemplo de hipérbole, su influencia hasta allí. Con este dibujo satírico Hermoso presenta a un astro aterrorizado por la posible irrupción de los críticos y sus nuevas teorías acerca del arte, temeroso de que la “devastación” que se está sufriendo en la tierra se extienda hasta los confines del universo.

El comité de sabios que conforman la expedición lunar está formado por las eminencias del reino que reciben el encargo de realizar el viaje. Con este dibujo Hermoso pretende establecer una clara conexión entre la nueva élite intelectual que maneja la cultura artística española y los más altos estamentos del régimen franquista.

No menos curioso es el dibujo titulado *Buscando lo que no se es*, un dibujo pensado como boceto para una pieza de la que desconocemos si llegó a realizar en su versión definitiva.

En esta imagen nos presenta a un individuo ataviado con un atuendo grecorromano, por lo que podríamos relacionarlo con el mundo de la mitología clásica que tanto le gustaba. En esta mitología existía un personaje llamado Lucifer (Fósforo /Eósforo) que era el portador de la aurora. En su versión cristiana este personaje representa el ángel caído, ejemplo de belleza y sabiduría a quien la soberbia condujo a los infiernos.

Posteriormente Rudolf Steiner, fundador de la antroposofía describe la potencia de Lucifer como algo que incita al humano a todas las exaltaciones, los falsos misticismos y el orgullo de elevarse sobre los demás sin límite alguno.

No es difícil adivinar a quien está representando el protagonista de este dibujo. Claramente está dedicado a esos críticos de arte y periodistas de revistas y periódicos



Figura 78. *Buscando lo que no se es*. (S/F)

especializados que denuncian una y otra vez la decadencia del arte de artistas como Hermoso. Acusan a estos de intentar permanecer anclados a las formas clásicas de entender el arte y a las instituciones que hasta ese momento habían constituido el panorama artístico. Al mismo tiempo que atacan a éstos, encumbran a los actores de un arte de vanguardia que con la abstracción como ariete se abre paso inexorablemente,

arrinconando a los primeros y castigándolos a jugar un papel cada vez más residual.

La luz del farol tiene poco alcance en medio de la oscuridad de la noche. Hermoso cree, aunque el tiempo se encargará de quitarle la razón, que esa cortedad de miras que han demostrado las autoridades les llevará a todos ellos a perderse en la más profunda de las oscuridades, el fin de la pintura.

### 3.2.2 La crítica.

Gran número de obras de las que conforman la *Serie Nertóbriga* están dedicadas a personajes que tienen que ver con la crítica de arte en esos años. Hermoso mantuvo acaloradas disputas con algunos de ellos que, en algún caso, como el de Eugenio D'Ors, se sentaban a la misma mesa que él en las sesiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En general, la opinión que tenía de la crítica de arte especializada era pésima, y así lo reflejará en bastantes piezas de la serie. Una de ellas precisamente es ésta titulada *Sátira*. En ella aparecen dos personajes que podrían haber sido sacados de una obra de Otto Dix o de un cuadro típico de los ambientes oscuros y sórdidos de Gutiérrez Solana. Uno de ellos sonríe maliciosamente mientras sostiene un puro con la mano en la que luce una gran sortija. Va trajeado y bien vestido y probablemente es una personificación de las clases dominantes. Parece cuchichear en aparente complicidad con el otro. Éste segundo viste una gabardina gris, totalmente impersonal, y tiene una cara grotesca y monstruosa. Las cejas, la oscuridad de las cavidades oculares, la enorme nariz, la mandíbula prominente y la ausencia de pelo en la cabeza conforman la perfecta apariencia de un hipotético sicario despiadado y cruel. Este personaje sostiene con su



mano izquierda la pierna de una mujer a la que supuestamente está violando. Con esta metáfora Hermoso atribuye a la crítica el papel de marioneta de otros poderes económicos más potentes que son los que realmente marcan los objetivos y toman las decisiones. A los creadores de opinión no les remuerde la conciencia machacar a quien le pidan sus “amos”, llevando a cabo así las más viles venganzas y protagonizando los más injustificados ultrajes contra los indefensos artistas.

Esta es la manera en que Hermoso ve el panorama, y no debe pasar desapercibido el papel que le atribuye a cada uno de los actores, poniendo el foco en las clases dominantes de la sociedad española como auténticos instigadores de la supuesta persecución a la que vienen siendo sometidos artistas como él. A los críticos tan sólo les atribuye el papel de mano ejecutora.

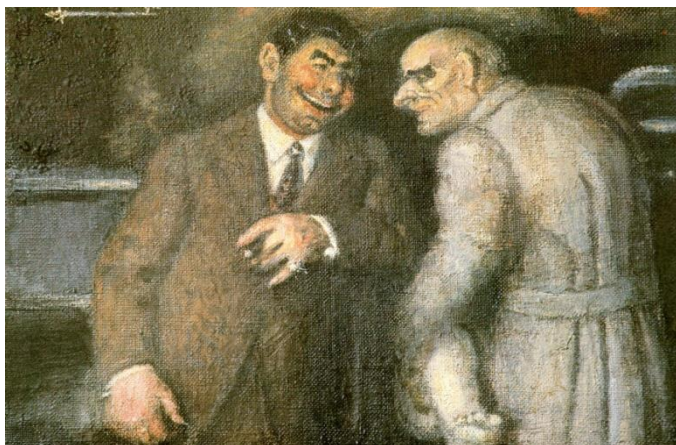


Figura 79. *Sátira*. (S/F)

Para esta escena el pintor emplea una luz oscura, creando una atmósfera tremendamente espesa. Él criticó en algún momento a los pintores que como Solana se empeñaban en plasmar una España negra, pero ahora es él el que lo hace en estas obras. El tono es más parecido al del artista madrileño porque la

finalidad crítica también lo es. España es un país triste, oscuro, negro, que intenta desprenderse de los años más duros de la autarquía conviviendo con una dictadura que no termina de encontrar su sitio en el panorama internacional tras la II Guerra Mundial. Este ambiente opresivo queda perfectamente plasmado en esta obra, probablemente una de las de tono más agresivo y satírico que realice Hermoso en toda su vida. Para el artista extremeño vivimos en un país dominado por unas élites envilecidas que utilizan como matones a la nueva hornada de críticos de arte contra los artistas academicistas.

Estos conflictos, cada vez más intensos entre los mencionados artistas de corte conservador como Hermoso y los nuevos críticos que comienzan a ganar peso en el panorama artístico español, son representados en otra pieza llamada *Pintores y Críticos o Un rincón del Parnaso*. En ella realiza una composición que por su disposición recuerda a *Los Fusilamientos* de Francisco de Goya. Los pintores son torturados, colgados y ajusticiados en un acto público en el que hay una muchedumbre de espectadores. Este linchamiento cuenta con la presencia de la autoridad representada por un militar que observa la escena, y es llevado a cabo por un grupo de supuestos jóvenes críticos de arte. Algunos de los maltrechos artistas yacen sobre una especie de altar decorado con hojas de periódico. En una clara alusión al poder que tienen los medios de comunicación, ya sean periódicos generalistas o las escasas revistas especializadas. Ellos son el altar del sacrificio.



Los ejecutores, que en el caso del grupo que ocupa el ángulo inferior derecho se encuentran dispuestos de manera similar a los soldados que forman el pelotón de fusilamiento en el cuadro de Goya, muestran sus armas que en este caso no son mosquetones ni rifles, sino plumas, lápices y papeles. Del mismo modo las figuras de pintores colgados recuerdan a algunas de las que el pintor aragonés creó para su serie de *Los Desastres de la Guerra*. Por último decir que la muchedumbre que aparece al fondo nos trae a la mente algunas escenas tanto de Goya como de James Ensor.

En el Monte Parnaso, supuesta morada de los poetas, se libra una persecución sin cuartel contra los artistas academicistas por parte de la crítica de arte afín a las nuevas tendencias artísticas. Por ejemplo:

*Durante la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1945 se celebró en el Círculo de Bellas Artes de Madrid un Congreso Nacional de Artistas en el que participaron los críticos. Se discutió mucho sobre la problemática de las Exposiciones Nacionales y se pidieron reformas urgentes en este tipo de eventos. En este episodio se muestra el enfrentamiento encarnizado entre algunos de los artistas academicistas más inmovilistas y los modernizadores. (Llorente, 1995: 152).*



Figura 80. *Artistas y Críticos en un Rincón del Parnaso*. (S/F)

Tras lo sucedido entonces Eugenio Hermoso escribió una carta de queja al Secretario de la Exposición Nacional de Bellas Artes.<sup>92</sup>

Pero la citada carta no fue la primera que recibieron en el Ministerio remitida por artistas quejándose del tratamiento de la crítica. En 1943 el secretario de la Asociación de Pintores y Escultores, por acuerdo de la Junta General de la Asociación

92 "Sin duda alguna que, este pavo real pelochón se envidia porque al aludido pintor se le hayan pagado doce mil doscientos duros catalanes por dos desnudos con destino a un Museo que se abrirá en breve en Barcelona. Envidia y nada más que envidia es el origen de esta incalificable agresión. E. de Nertóbriga"...Esta vileza ha llegado a mis soledades, en recorte completo del artículo que lo contiene que una mano armada con el puñal de un lápiz rojo me remite, artículo titulado "Las XI mejores obras de arte", con motivo de abrirse en Madrid la primera exposición autogística de una Elogia Breve... El autor de este artículo va con un derecho que no le discuto a la Feria de Bellas Artes, aun cuando lo haga con intenciones escandalosas, al socaire de las no siempre bien orientadas clemencias autoritarias, como puede hacerlo un viajante de comercio cualquiera, usando de todo un rico repertorio lexicográfico para colocar su mercancía entre los incautos; y, en este caso, el antiguo panegirista Francisco Laurel, completa la docena, número por cierto, peligroso de sus mejores."

envió una al Ministro de Educación Nacional solicitándole su intervención, para corregir lo que la institución consideraba abusos de la crítica y ataques infundados de ésta contra los artistas. (Llorente, 1995: 243)

Queda demostrado así que este sentimiento de indefensión y de maltrato por parte de unos contra otros no era una sensación personal de Hermoso, sino que respondía a una serie de movimientos orquestados por la crítica de arte más aperturista

de un lado, y por los artistas conservadores y algunos representantes del mundo académico de otro. Este enfrentamiento acabó con la derrota inexorable de los segundos y con la definitiva pérdida de poder de las antiguas instituciones académicas sobre el devenir del arte y el mercado artístico.

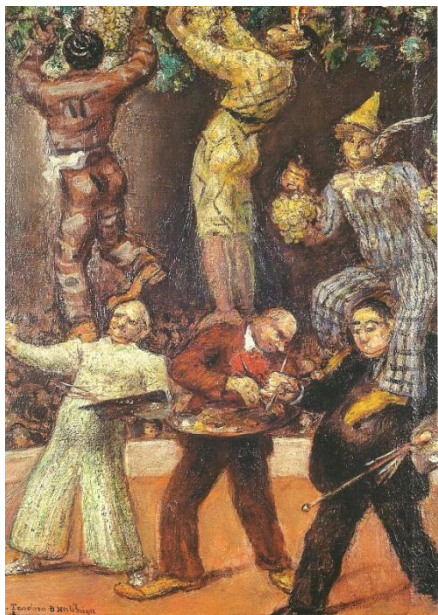


Ilustración 81. A Coger las Uvas.

Hermoso no llegó a entender nunca el funcionamiento del mercado del arte y el papel que jugaban en él los nuevos agentes. Se quedó anclado en el viejo orden en el que instituciones como la Academia eran las encargadas de establecer los criterios que debían regir la evolución de las artes plásticas. Puede que por ello en obras como *Cortan las Uvas* cargue explícitamente contra la figura de los críticos en general a quienes representa vestidos

de payasos y saltimbanquis sobre los hombros de los sufridos artistas.<sup>93</sup> Del mismo modo opina sobre los marchantes, a los que tilda de especuladores que juegan con el trabajo de los demás. A ambos gremios les acusa de enriquecerse sin aportar trabajo alguno a costa de los que sí producen obras de arte. Los considera parásitos que sólo buscan llamar la atención para ganar capacidad de medrar en las operaciones de compra y venta de obras, lanzando o hundiendo a su conveniencia la carrera de pintores y escultores.

El poder tan grande que empezaban a alcanzar los críticos y marchantes en esos años llegaba incluso a someter a los pintores, a los que tenían capacidad de lanzar al estrellato o negarles el pan y la sal. A todas luces, esta situación de dependencia era rechazada por Hermoso y por muchos de los artistas de la época, quienes veían en este nuevo orden mayor peligro de arbitrariedad que en el estatus anterior.

---

93 “En vez de ser la crítica un freno para contener los impulsos del potro desenfrenado de las audacias juveniles, simpáticas, si se quiere, se lanza ella misma con furia arrabalera a sonsacar a esa juventud en esquinas y periódicos; y llega a tanto en esto que hasta los más sesudos sacerdotes de ella se sienten viejos verdes partidarios de las más audaces piruetas de los payasos de la renovación; conque, ¿qué serán los que a la vez que críticos, se sienten titiriteros de la renovación, pluma en ristre en obras originales?.” (Nertóbriga, 1955: 550)

El pintor sitúa esta escena en una pista circense, haciendo clara alusión a lo público de la disputa que se llevaba a cabo en periódicos y actos con cartas y manifiestos de ida y vuelta, convertida en una especie de espectáculo lamentable.

Plásticamente encontramos aquí nuevamente la huella de Ensor en las caras y las ropas, y un tratamiento suelto y pastoso que se aproxima a la estética de algunos expresionistas. Hay que mencionar también que la composición es algo más atrevida, con una diagonal que dota a la imagen de mayor dinamismo rompiendo el equilibrio simétrico. Es la manera que tiene de transmitir la inestabilidad de los pintores, auténticos equilibristas de la escena artística.

En la misma línea y como un nuevo dardo lanzado hacia la figura de los críticos encontramos la pieza titulada *Talento*. Un título más que irónico, debido a su acusación de que

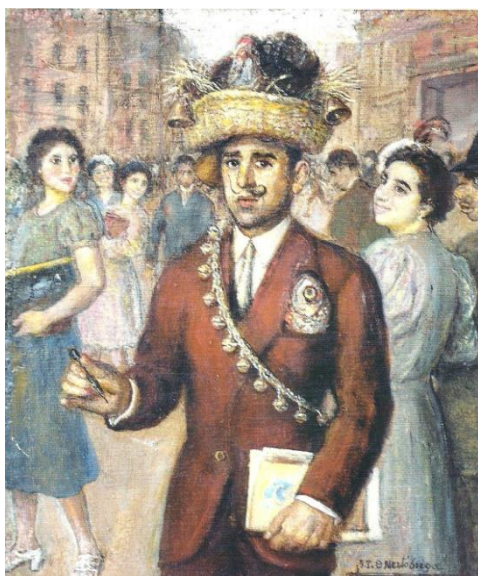


Figura 82. *Talento*. (S/F)

los críticos de arte eran artistas frustrados con pocas capacidades que se dedicaban a escribir sobre el trabajo de los demás ante la imposibilidad de ganarse la vida con el propio. (Nertóbriga, 1955: 551) En esta obra representa a un personaje (al que identificamos como un crítico) en medio de una calle concurrida. La escena recuerda a las ilustraciones que aparecían en las revistas de sociedad de aquellos años en diarios como ABC.

El protagonista de la pintura aparece retratado en el centro de la imagen, y el resto de las personas de la escena que lo rodean le miran girados hacia él, atraídos por su extraño atuendo y el sonido de sus cascabeles.

En un primer momento puede parecer que en la obra no hay nada extraño, pero nada más fijarnos nos damos cuenta del sombrero que lleva sobre la cabeza, un cesto dentro del que hay un gran pavo (símbolo del egocentrismo y del afán exhibicionista), y del que cuelgan dos campanillas que deben tintinear a cada paso llamando la atención del resto de viandantes.

Por si fuera poco lleva una ristra de cascabeles a modo de banda honorífica y un enorme besugo sobresale del bolsillo de su chaqueta. Probablemente esto último hace alusión a la retórica empleada por los críticos en sus textos, cada vez más incomprensibles para el gran público.

Por último, cómo no, en una mano lleva la pluma y en otra papeles entre los que se adivinan algunas fotografías probablemente de obras de arte.

Hermoso echa en cara a los críticos el gusto que tienen algunos de ellos por hacerse notar y convertirse en las estrellas de los eventos sociales y artísticos, algo que a

su juicio debería estar reservado para los artistas, que son los verdaderos artífices de las obras de arte sin los que nada de esto existiría. Mencionar por último el detalle del bigote, que hace referencia al bigote de Salvador Dalí, y que en uno de esos gestos de excentricidad, el crítico se coloca de manera asimétrica. El artista de Figueras era una de las pocas figuras de reconocimiento internacional que habían mostrado abiertamente su



Figura 83. *Pobrecito Hablador / Charlatán*. (S/F)

afecto al régimen, y no era difícil encontrarlo en actos y eventos en la capital de España. Dalí era el ejemplo de una vanguardia “tolerable” en los primeros años del franquismo, frente a la figura de Picasso que se había involucrado públicamente con la causa de la II República.<sup>94</sup>

Sin alejarnos de las referencias a Ensor encontramos otra pieza titulada *Charlatán*. En ella crea una escena parecida a la

anterior en tanto que encontramos a un personaje principal en el centro de una plaza y rodeado de gente que le escucha mientras ofrece un discurso.

El personaje central vuelve a tener cascabeles y campanillas por todo el cuerpo, en un claro deseo de buscar notoriedad. Pero además de esto hay que mencionar otros dos elementos de su atuendo que son muy importantes. Por un lado tenemos la boina roja y por otro el fajín morado. Con ellos quizá esté haciendo alusión al apoyo que tienen las teorías que supuestamente esgrime este charlatán por las autoridades tanto civiles como religiosas. La boina puede hacer referencia al elemento carlista, muy utilizado por los cargos públicos en actos en los primeros años de la dictadura, entre ellos Eugenio D'Ors. El fajín alude a la presencia que tenían algunas autoridades eclesiásticas en actos como los Salones de los Once. No era extraño encontrar a gobernadores civiles, ministros u obispos en exposiciones de arte moderno o en conferencias, por lo que Hermoso hace extensiva su crítica a estos estamentos.

El charlatán tiene en su mano una especie de pincel mágico, con el que supuestamente pueden pintarse cuadros como el que tiene a su lado. Este cuadro es una obra de arte vanguardista. Los vanguardistas se presentaban como la solución al problema de la decadente situación del arte español. Se erigían en salvadores del arte del país y los críticos aspiraban a formar un grupo de artistas que representasen dignamente a España fuera de nuestras fronteras, disimulando el enorme atraso cultural que teníamos con respecto al resto del mundo occidental.

94(...) todos darían una mano por conocer a Picasso, del que hablan en todas las tertulias. En cambio, a Dalí, lo consideran un bufón necesario, pero que no corresponde con los ideales de modernidad que persiguen. (Marzo, 2006: 27)

Para un pintor academicista como Hermoso, la pintura abstracta era simplemente inconcebible e ininteligible. Por ello en este cuadro parece entreverse cierta referencia al cuento del rey desnudo. De tanto repetir las maravillas del arte de vanguardia, todo el mundo empezaba a creer en ello, aunque a todas luces aquello se acercaba más a una tomadura de pelo que a un planteamiento artístico a tener en cuenta.

De entre las figuras que rodean al charlatán destaca una por ser la única con rasgos armoniosos y bellos. En el ángulo inferior derecho aparece una niña rubia, símbolo probablemente de la inocencia que, en su candidez infantil, escucha atentamente el discurso como la más segura de las víctimas propiciatorias.

Otro personaje con aspecto de simio parece tomar nota de lo que se dice, y probablemente haga referencia a la prensa que se hacía eco de los eventos artísticos.

Una señora de la alta sociedad con el rostro totalmente acartonado (de gran similitud con la Sophie de James Ensor) escucha desde el lado derecho de la imagen, mientras que en el izquierdo encontramos a otro con aspecto de “cateto” que hace gestos impresionado por las maravillas que llegan a sus oídos.

También en el lado izquierdo se encuentra otro personaje que sonríe maliciosamente y un segundo que aplaude y jalea al orador.

Los ensayistas habían comenzado a escribir sobre arte hacía poco, y para Hermoso aquello era una auténtica intromisión. No comprendía cómo por ejemplo un filósofo, que podía saber mucho de su materia, se atrevía a juzgar las obras de los pintores y los escultores<sup>95</sup>.

Sin embargo la crítica más abundante, la periodística, se caracterizó por la superficialidad, utilizando la obra artística como una excusa para hacer literatura. Pero surgió también una crítica disconforme que denunció las insuficiencias y limitaciones del arte español del momento y abogó por uno renovador. (Llorente, 1995: 227) A este grupo es a quien dedica este cuadro Hermoso, al sentirse agredido por ellos cuando reclaman la necesidad de evolucionar hacia la confluencia con lo que se hacía fuera de nuestras fronteras.

---

95 Algunos de los más destacados eran Lafuente Ferrari, Francisco Cossío, Enrique Azcoaga y sobre todo Eugenio D’Ors. (Llorente, 1995: 239)



El poder que comenzaba a acumular el estamento formado por la crítica tenía su máximo exponente en D'Ors, quien recibió plenos poderes para organizar la escena artística en los años siguientes a la Guerra Civil. En esta pieza titulada *Honoris Causa* el personaje representado tiene un atuendo ceremonial, propio de una investidura académica. Si se trata de Eugenio D'Ors puede que haga referencia al nombramiento como Doctor Honoris Causa que le hizo la Universidad de Coimbra en 1938, o al mismo reconocimiento que recibió por la Universidad de Aix En Provence en 1941. A este título había que sumarle el de Doctor en Filosofía por la Universidad de Barcelona, Secretario Perpetuo del Instituto de España (unión de todas las Academias), Jefe Nacional de Bellas Artes, Miembro de la Academia de la Lengua y de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Figura 84. *Honoris causa*. (S/F)

Con semejante currículum, ¿cómo es posible hacer tanto daño al arte? (Siempre desde la óptica de Hermoso). La representación que hace del personaje no es precisamente la de una persona que transmita sensación de ser alguien inteligente, sino más bien al contrario, algo bobo y necio.

Las ropas y el sombrero recuerdan al atuendo que utiliza Courbet para representar a los laicos en su obra “El Entierro de Ornans”, además de la expresión de la cara. Si nos remitimos a los personajes de esta obra hay que mencionar que precisamente estos eran un enólogo y un zapatero de su pueblo. Con ello Hermoso le confiere al ensayista, a pesar de todos los títulos y reconocimientos acumulados, el mismo valor que a los dos personajes del cuadro del francés.

Los laicos eran los encargados de que todo saliese bien en los actos religiosos, algo así como unos maestros de ceremonia, calificativo que le viene como anillo al dedo al personaje de D'Ors en el ambiente artístico del momento.

El fondo tiene un tono neutro y sobre él destacan unas líneas rojizas y anaranjadas de aspecto flamígero, que junto con una especie de pájaros negros abocetados que lo sobrevuelan, describen un espacio tétrico que no presagia nada bueno.

La pieza llamada *Fuerza Internacional* está dedicada principalmente a enumerar los, a su juicio, vicios de un sector de la crítica defensora del arte de vanguardia más próximo a las tendencias que estaban en auge en el resto de Europa y Estados Unidos.<sup>96</sup>

Por un lado nos presenta como algo negativo la homosexualidad (esto hay que valorarlo desde la perspectiva de 1946 en España), colocando en primer término a un hombre de pie pintándose los labios.

Cree también que muchos pecan de seguidistas y aduladores. Para personificar esta característica sitúa a otro sentado a los pies de la cama admirando reverencialmente al que está tumbado. Éste simboliza la vagancia, puesto que ya hemos dicho que Hermoso los consideraba incapaces para crear y les acusaba de vivir de no hacer nada.

A los pies de la cama aparece otro recostado con los cachetes colorados, probablemente en estado de embriaguez (la mesita de noche que hay junto a la cama aparece repleta de botellas). Esto nos lleva a deducir que el de la bebida es otro de los vicios que, a juicio de Hermoso, se repite con frecuencia entre los profesionales del gremio de la crítica.

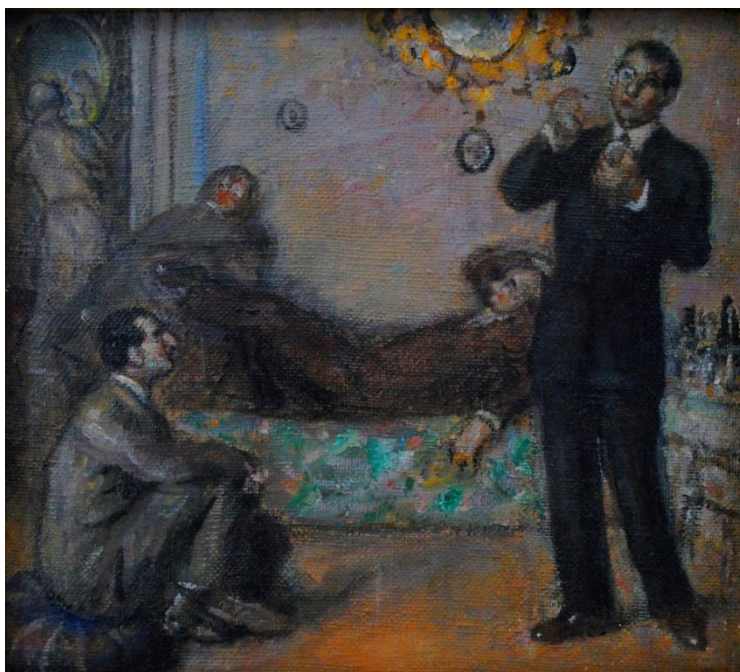


Figura 85. *Fuerza Internacional*. (S/F)

Por último, en la habitación contigua podemos intuir una última figura que se mira a sí misma en un espejo. Esta actitud nos habla del egocentrismo que Hermoso cree que tienen muchos de los que se dedican a esa profesión.

Homosexualidad, impersonalidad, vagancia, alcoholismo y egocentrismo son para el pintor algunas de las características que se

dan en buena parte del

---

96 ... Y ya que trato de cosas anómalas, viénese a mi memoria aquel refrán que dice: “no hay dos sin tres”, y sacaré a otro también célebre personaje de la España de entonces, cuyo nombre sonaba cuando se hablaba de Sodoma tanto como cuando salía a relucir el tema de Talía...(Nertóbriga, 1955: 451)

mundillo de los críticos, la parte claro está que no le es favorable con sus comentarios.

Como ya hemos dicho, el título *Fuerza Internacional* probablemente se deba a que para los artistas conservadores como Hermoso, el arte de vanguardia no era un arte propiamente español, puesto que no veían el modo en que entroncaba con la gran tradición de la pintura española. En cambio acusaban a los artistas que conformaban esta tendencia y a los críticos que la valoraban y la fomentaban, de apostar por un arte extranjerizante, un arte importado de países como la URSS en un primer momento, pero posteriormente de Estados Unidos, que en estos años se dedicaba a predicar por todo

occidente las maravillas de la pintura abstracta americana.

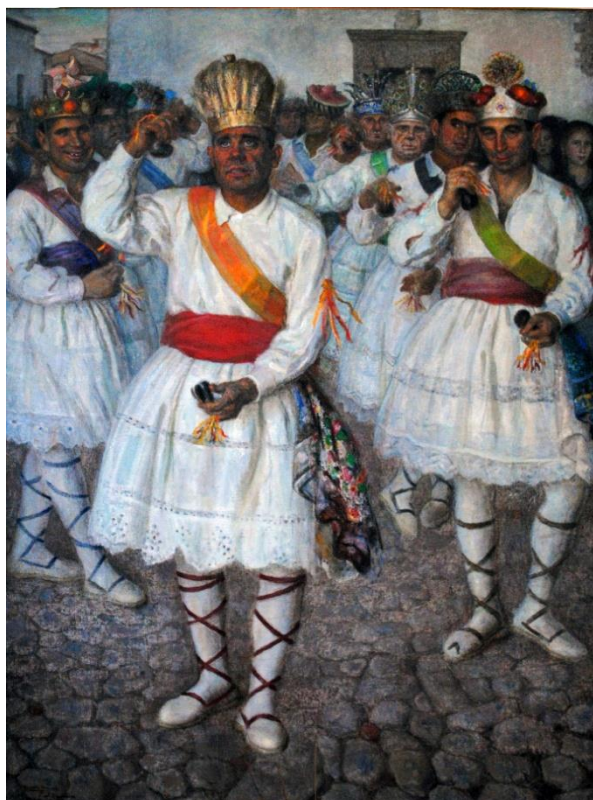


Figura 86. Los Danzadores. (S/F)

A Hermoso le dolía enormemente ver cómo tanto él y su pintura como el propio papel de instituciones a las que él pertenecía, como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, eran tratados con extrema dureza por el sector más importante de la prensa especializada. Puede que por ello imaginase pequeñas venganzas en las que, como “Danzadores”, es él quien marca el ritmo a los que tanto se ensañan con su mundo.

La pieza está inspirada en los Danzadores de la Virgen de la Salud, que el 8 de Septiembre de cada año bailan a dicha Virgen por las calles de Fregenal. Hermoso pinta aquí a un grupo de danzadores muy peculiar, porque entre ellos se encuentran Eugenio D'Ors (tercero en la fila de la derecha) y José Camón Aznar (primero a la izquierda). Tras la figura de este último se puede ver al tamborilero que no es otro que el propio pintor, que hace bailar a los críticos al son que él toque.

Para remarcar el punto satírico de esta obra, Hermoso pinta unos sombreros que nada tienen que ver con los que se utilizan en esta danza, haciendo que sobre las cabezas de los danzadores luzcan calabazas, tomates, plumas, molinillos de viento e incluso sandías.

Sin lugar a dudas, el panorama artístico español fue cambiando durante los primeros años de la dictadura, y el máximo artífice de este progresivo cambio fue Eugenio D'Ors. A éste lo considerará Hermoso como el responsable de buena parte de sus desdichas, tomando como algo personal el ataque por parte del filósofo hacia los



estamentos académicos, en detrimento de la nueva generación de artistas y las nuevas instituciones que se crearían a finales de los años cuarenta y los cincuenta.<sup>97</sup>

Tras la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1943 (a la que Hermoso envió el cuadro *Santa Eulalia y San Francisco*) le llovieron las críticas negativas, y algunas de las más duras vinieron precisamente del crítico catalán. Quizá ahí estuvo el punto de inflexión en el que la disputa artística se convirtió en algo más personal. (Nertóbriga, 1955: 705)

Fruto de esta mala relación, enconada hasta el extremo, es la obra titulada



*Filósofo Leñador*. En ella nos presenta a D'Ors convertido en leñador junto a un burro cargado de leña y en actitud pensativa. Al fondo un cielo amenazante se ilumina con los rayos de una tormenta.

Es obvio que cuando pinta este cuadro, Hermoso se considera ya a sí mismo un “árbol caído”, y como tal se aplica el refrán popular de “hacer leña del árbol caído”. De esto es de lo que acusa al crítico, de ensañarse con los que como él quieren seguir por el mismo

Figura 87. *Filósofo Leñador*. (S/F)

camino establecido desde hace siglos, conservando la línea y el discurso en el arte sin grandes cambios.

El troncón que lleva sobre sus lomos el burro tiene forma humana (a modo de retrato de Archimboldo) y expulsa aire por la boca como si estuviera expirando antes de morir. Ni aún en esos momentos el leñador se ha apiadado de él.

Hermoso se ha dado cuenta que los cambios, a pesar de que él no los comparta, son inexorables, pero no deja de denunciar que ese arte al que considera bárbaro está soportado por las teorías de “sabios” que a su juicio no tienen mayor criterio que un rudo leñador.<sup>98</sup>

Representando a D'Ors con el atuendo de un campesino intenta ridiculizar a la figura más determinante del panorama artístico español, más estrella aún si cabe que los propios artistas.

---

97 La figura de Eugenio D'Ors dominó la escena artística en los primeros años tras la guerra. D'Ors representó en gran medida el proceso por el que el Régimen fue adquiriendo conciencia de la importancia del elemento cultural como vehículo para sosegar alguno de los círculos bien pensantes franquistas, en especial de cierta tradición liberal. (Marzo, 2006: 11)

98 D'Ors hizo grandes esfuerzos por componer una imagen del arte del momento que pudiera ser adoptada por el Régimen y canalizada públicamente. (Marzo, 2006: 14)

Como último detalle remarcar la mirada socarrona y la sonrisa con la que pinta al burro, que parece ser el único que se alegra de lo que sucede, haciendo un paralelismo entre el público que se interesa por el arte de vanguardia y el animal de carga. Sólo un necio puede alegrarse de lo que sucede.

Uno de los principales foros en los que el crítico participaba fue la Academia Breve de Crítica de Arte creada por él, como posteriormente sería también el Salón de los Once.<sup>99</sup> Estos proyectos fueron muy personales y en ellos se involucró hasta tal punto que el éxito de los mismos determinó la ascendencia de su figura y su influencia en el panorama cultural de posguerra. En 1941 fundó la ABCA, concibiéndola como un



Figura 88. *Academia Breve*. (S/F)

instrumento para reorganizar la producción artística tras la criba sufrida por la Guerra Civil y el exilio. Básicamente quedaron Nonell, Gargallo, Torres García, María Blanchard, Barradas, los Noucentistas, Zableta, Eduardo Vicente, la Escuela de Madrid, los Indalianos, Benjamín Palencia, Dalí, y con su posterior retorno voluntario, Miró.

En la obra titulada *Academia Breve* Hermoso nos presenta a un Eugenio D'Ors convertido en pavo real.<sup>100</sup> Está situado en el centro de la imagen y tiene delante de sí un pozo oscuro que conduce hasta el más profundo de los infiernos (desastre total al que abocaban sus teorías según Hermoso). Desde esa posición imparte cátedra ante una serie de criaturas fantásticas que le escuchan ensimismadas: Un fauno o sátiro, una serpiente, una harpía, Eolo, un macho cabrío y un cerdo. Esa es la calificación que merecen para el pintor los participantes y asistentes de los actos convocados por la Academia.

### 3.2.3 La política.

Hermoso no tiene dentro de la serie Nertóbriga ninguna obra dedicada directamente a retratar la situación política, pero sí que podemos encontrar una pieza de años anteriores en la que hace referencia explícita a su situación durante el asedio de Madrid por el Ejército Nacional en la Guerra Civil Española. A pesar de esto, la traemos aquí por ser claramente la pieza precursora de la serie que ahora estamos desgranando.

<sup>99</sup> La primera tentativa de retomar un hilo, fuera cual fuera, tuvo a Eugenio D'Ors por guía: me refiero a la Academia Breve de Crítica de Arte (1941), a sus salones de los Once, a sus exposiciones antológicas. (Lorente, 1995: 207)

<sup>100</sup> Este tipo de figuras pueden enmarcarse en una especie de zoosimbolismo empleado por escritores como Lope de Vega, un autor que Hermoso confesaba admirar. Hacen también alusión al mundo mitológico de Goya y a los cuentos y tradiciones populares.



En ella abandona por primera vez la temática habitual en él y, con cierta acidez, carga contra los que considera culpables de su situación personal y profesional en esos años.

La obra a la que nos referimos se titula *En el Madrid Rojo*. El golpe de estado de Franco y la posterior declaración de guerra le sorprendieron en Madrid, mientras que Fregenal quedó encuadrada en una bolsa de leales al gobierno republicano que se extendía por el suroeste de Badajoz y el norte de Huelva. Como consecuencia de esto, dado que para llegar a su pueblo tendría que cruzar el frente, decide quedarse en la capital y esperar acontecimientos. Durante los años que duró la confrontación siguió viviendo en su casa madrileña y, como todos los que estaban allí, sufrió las durísimas penurias del asedio de la ciudad por las tropas de Franco. Fueron años de penurias económicas y alimentarias, pero también de miedo a los bombardeos y a los fusilamientos de afines al bando nacional.”<sup>101</sup>

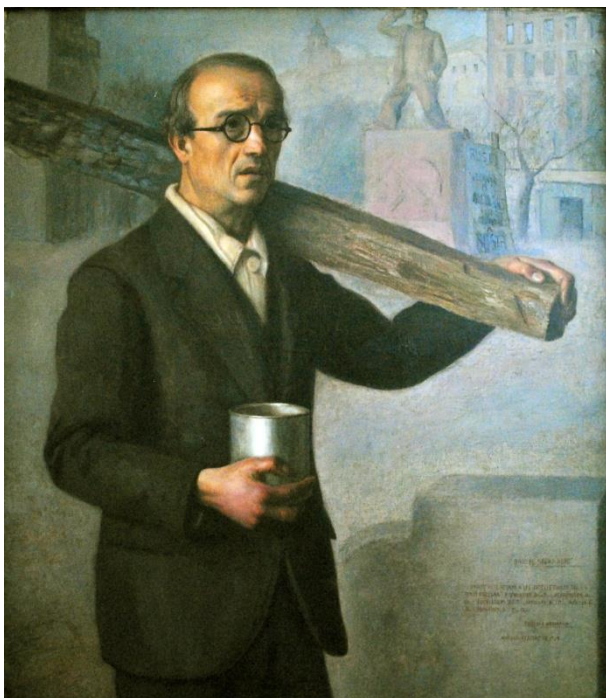


Ilustración 89. Autorretrato en el Madrid Rojo.

Como es lógico, la mayor parte de los artistas de vanguardia y los intelectuales de ese círculo se declararon partidarios de apoyar a la república, mientras que en general los conservadores encontraban más afinidades con las ideas del bando contrario.

Hermoso era una persona de ideas conservadoras y profundamente monárquico, por lo que ni el sistema republicano ni el creciente anticlericalismo casaban muy bien con su manera de ver el mundo. Comenta en su autobiografía que tras la victoria del Frente Popular en las elecciones, una marcha de simpatizantes amenazaba con degollar a los

tertulianos del Círculo de Bellas Artes, entre los que él mismo se encontraba. (Nertóbriga, 1955: 655)

Por primera vez en la historia, el arte estaba cobrando un papel importantísimo en la transmisión de ideas políticas, gracias en parte a la difusión de carteles y periódicos. Como consecuencia se estaba produciendo una polarización del ambiente artístico al que era muy difícil sustraerse.

---

101 “Y estalló el conflicto. Nadie peor situado que yo, acaso, en aquellos momentos, en que nadie conocía a nadie... hombre solitario, no sabía de nada, no tenía conocimientos en Madrid para procurarme una defensa o simplemente para pedir un consejo, en este ser como un extranjero en mi Patria, como siempre.” (Nertóbriga, 1955: 659)

Por este motivo, por haber apoyado abiertamente al bando republicano y ser (según Hermoso) los causantes de todos los males sufridos por él, decide pintar esta obra como irónico reconocimiento a los gestores de la política cultural durante los últimos años de la II República.

A estos les acusa de sectarios a la hora de nombrar los tribunales para las Exposiciones Nacionales de BBAA, hecho éste que sin ser del todo falso, será una de las primeas malas praxis que copiará la política cultural de la dictadura tras la guerra.

Además de esto, en su autobiografía comenta que llegaron a ir a su estudio en nombre de las F.A.I. para ocuparlo en nombre del pueblo, pero que ante su negativa a abandonarlo, el joven miliciano que llevó acabo la acción optó por pedirle una carta de recomendación y marcharse para no volver. Tan sólo reconoce haber pedido protección al afamado poeta y amigo Luis de Tapia, durante los días más duros del asedio a Madrid, pero éste le contestó que nada podía hacer por él. (Nertóbriga, 1956: 660)

En el cuadro se retrata a sí mismo vestido con ropas humildes,<sup>102</sup> como andaba por las calles en esos días para evitar llamar la atención; con una lata como un pedigüeño, puesto que como tal vivían en el Madrid del estraperlo donde casi todo escaseaba, y con la cruz a cuestras, dispuesto a pasar lo que viniese por delante con resignación como Jesucristo.

Así se veía él, y se representaba en una calle donde el elemento más destacado es un monumento de inspiración soviética con la hoz y el martillo grabados en el pedestal. Esta escenografía está inspirada en los carteles que colgaban en algunos de los lugares más emblemáticos de la ciudad como la Puerta de Alcalá o la Puerta del Sol.

La factura y terminación de esta obra es mucho más cuidada que la que tendrán la mayor parte de las piezas que compondrán la *Serie Nertóbriga*, siendo éste un cuadro en el que el dibujo está más definido y se permite muchas menos libertades formales y cromáticas.

En el ángulo inferior derecho pinta una especie de poyete de granito en el que graba la dedicatoria a todos los intelectuales del Frente Popular.

### 3.2.4 La sociedad civil.

Junto con las ya analizadas, en esta serie hay también un grupo de obras que tienen un cierto grado de crítica hacia conductas que si bien se daban en el mundillo artístico son extensibles al resto de la sociedad. Es el caso de estos tres bodegones con frutas.

---

102 Repito que mi aspecto de hombre decrepito, que yo aumentaba, me libró de ser detenido. (Nertóbriga, 1955: 672)

El primero de ellos nos presenta una imagen ciertamente singular. Un coco coronado contempla expectante cómo dos calabazas se agreden mutuamente en un paisaje oscuro un tanto apocalíptico.

Descifrar el significado de cada uno de estos elementos no es fácil pero nos aventuraríamos a decir que es una metáfora de la lucha intestina entre las dos tendencias artísticas representadas por las dos calabazas -que aunque son lo mismo son diferentes-, y la difícil equidistancia que mantienen las élites representadas por el coco coronado que no hace nada por defender a los artistas academicistas.

El coco es un fruto de piel dura y aspecto tosco, como impenetrable se mostraban los estamentos más altos de la sociedad ante las llamadas de auxilio que los artistas como Hermoso hacían en cartas y manuscritos en periódicos a cargos políticos y culturales. Ninguna respuesta ni apoyo por parte de estos. Con un fruto de este aspecto Hermoso tilda de toscos y poco refinados a las personas que componen este estamento social, que si bien en otro tiempo eran los mecenas de los artistas, hoy por hoy habían perdido esta función puesto que ni tan siquiera entendían de arte. El refinamiento y el gusto no eran cualidades que Hermoso creía que tuvieran en absoluto.

En el suelo yacen esparcidos broches de piedras preciosas y otras joyas, probablemente como símbolo del desprecio de éstos por las cosas bellas. Aquí subyace el debate acerca del concepto de belleza en el arte, que la vanguardia vino a transformar



Figura 90. *Bodegón Burlesco I*. (S/F)

radicalmente pero que, para un pintor como Hermoso, debía mantenerse tal como estaba en el pasado.

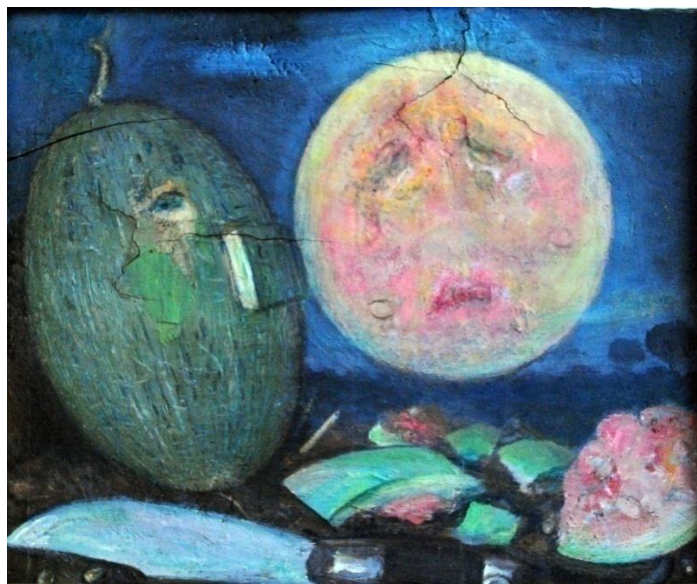
Al pintar dos calabazas el pintor quiere remarcar el parecido o la similitud entre las dos partes contendientes, puesto que las dos están compuestas por artistas; sin embargo, tiene cuidado de representar dos tipos de calabazas bien distintas. Por un lado tenemos una calabaza confitera grande de color

verde, y por otro una segunda de menor tamaño de la variedad americana. El tamaño desigual de ambas viene a remarcar la diferencia de fuerzas entre las partes en litigio. Si bien los artistas de vanguardia contaban con gran apoyo de las élites políticas, críticos de arte y algunos medios de comunicación y revistas, los artistas academicistas tenían sólo el amparo de algunas instituciones como la Academia -que cada vez tenía menos peso en la escena- o de grupos como la Asociación de Pintores y Escultores.

Hermoso también quiere remarcar la actitud agresiva de los artistas renovadores hacia los que no piensan como ellos, pues del rabo de la calabaza verde sale un brazo con el puño cerrado dispuesto a golpear a la americana. Esta por su parte tiene otra extremidad que en lugar de mostrarse en actitud ofensiva, se muestra con la palma abierta preparada para defenderse del inmediato impacto de su contrincante. Ésta visión victimista del conflicto no es ni mucho menos real, puesto que las descalificaciones entre unos y otros eran de ida y vuelta, aunque sí es cierto que los instrumentos que controlaban hacían de ésta una lucha desigual en la que el final estaba escrito de antemano a favor de los vanguardistas.

Por último hay que mencionar el escenario en el que Hermoso representa la acción, una especie de paisaje apocalíptico con fuego al fondo en el que la luz es casi tan sólo un recuerdo en el horizonte. Nos resulta deudor, y sabiendo la cantidad de horas que Hermoso pasó en el Prado no es extraño, de una pieza realizada por Luis Egidio y terminada por Meléndez.<sup>103</sup> En ella no tenemos calabazas sino sandías, pero hay cierta similitud en el fondo que avecina una tormenta. La composición y los colores resultan bastante parecidos, si bien en el del extremeño hay una dosis de dramatismo mucho mayor por los fuegos que aparecen en el horizonte.

Otro de estos singulares bodegones es el llamado “Catadura”. En él nos presenta Hermoso dos medias sandías y un melón como personajes. Las dos mitades de sandía se suponen partes de una misma. Una se encuentra colocada de manera frontal a nosotros y la otra está destrozada sobre el suelo. En la que aparece íntegra se intuye una cara que



llora, formada por las pipas y las manchas de la carne del fruto.

El melón aparece apoyado en el lado izquierdo de la imagen. Tiene hecha una incisión cuadrada, como si hubiera sido calado o “catado”. Sobre la mesa una gran navaja amenazante tiene desplegada su hoja esperando su próxima víctima.<sup>104</sup>

Figura 91. *Bodegón burlesco II / Catadura*. (S/F)

La escena está situada esta vez en un espacio oscuro indefinido, en el que una especie de luz nocturna rodea la tétrica escena.

<sup>103</sup> *Bodegón con Sandías y Manzanas en un Paisaje*. Óleo sobre tela. 63 x 84 cm. Meléndez y Luis Egidio. 1771. Museo del Prado.

<sup>104</sup> “En el arte no hay entrañas ni ética cuando existen rivalidades, bien de persona a persona, bien de tendencia a tendencia.” (Nertóbriga, 1955: 550) Hermoso cree que el ambiente artístico está lleno de envidias y son frecuentes las luchas cainitas entre pintores.



¿Qué quiere decir con esta obra Hermoso?. La representación de elementos frutales en los bodegones hace alusión tradicionalmente a lo efímero. El tiempo que pasa inexorablemente acabará hasta con los más deliciosos frutos. Pero probablemente aquí el melón -que suele utilizarse despectivamente para hablar de una persona bruta y tosca- puede ser la personificación de aquellos que están dispuestos, desde su supuesta ignorancia y barbarie, a acabar con las sandías -que son utilizadas a menudo en representaciones artísticas como símbolo de la vida-.<sup>105</sup>

La expresión “catadura moral de una persona” suele utilizarse para referirnos a los valores que mueven a alguien, los principios que tiene y su forma de actuar. En este caso es un elemento, el catado (el melón), que no tiene el menor reparo en destrozarse a la



Figura 92. Bodegón Burlesco III / Mis Colindantes. (S/F)

media sandía ante la otra mitad que llora desconsolada y teme que dentro de no mucho seguirá su mismo camino.

La navaja es un elemento que la gente de campo utilizaba con mucha frecuencia. Era muy habitual que todos los hombres llevaran la suya en su bolsillo y la utilizaran tanto en los trabajos del campo como para comer. Sin embargo, por el tamaño y la forma, esta navaja alude al tono “barriobajero” y sucio que, siempre a juicio de Hermoso, caracterizaba a los ataques contra ellos por parte de los renovadores. Esos podían llegar a destrozarse la carrera de un artista como aquí han destrozado la sandía.

Por último, para cerrar este grupo bodegones satíricos hay que hablar del titulado “Mis Colindantes”. En él una tajada de sandía con rostro simpático parece no advertir el peligro de un melón amenazante que tiene detrás, ni el de otro que está a su lado con la boca abierta mostrando unos dientes afilados. Nos viene a la mente el recuerdo de algunas caras de las máscaras de Emil Nolde como las de su obra *Vida Cotidiana* de 1911.

La escena se completa con una jarra decorada en el lado izquierdo de la imagen, de la que no se puede extraer información porque el dibujo es ininteligible, una jarrilla que parece de lata en el fondo y un solitario tomate en el ángulo inferior derecho.<sup>106</sup>

105 El uso de esta fruta con estas connotaciones aparece en otras obras como por ejemplo la realizada por la artista mejicana Frida Kahlo que lleva por título *Viva la Vida*. Esta pieza data de 1954.

106 “Nuestro ambiente artístico es tan Mezquino en Madrid, que apenas un artista, en nuestro caso pintor, encasillado por la opinión como pintor de naranjas, intenta pintar limas, o limones, suelen venirle encima críticos y compañeros.” (Nertóbriga, 1955: 578)



Hermoso es un pintor que tiene un gran sentido gremial de la profesión, algo muy propio de una persona tan tradicional en sus ideas. Por eso le era inconcebible cómo otros artistas, a los que él consideraba compañeros de profesión o de institución - recordemos de Eugenio D'Ors también era académico como él- le podían atacar de ese modo. La Asociación de Pintores y Escultores, con la que él tenía gran afinidad, era una asociación en la que los miembros tenían como vínculo la actividad profesional, pero lo que no llegaba a entender Hermoso era la formación de grupos artísticos en los que la vinculación era la afinidad ideológica o programática en torno a un movimiento artístico o una tendencia. Eso le parecía una aberración. Esto puede tener que ver con lo que en esa época se consideraba una característica típica del artista español, su individualidad.

En este cuadro pues, podemos ver plasmado gráficamente el aviso que nos quiere dar Hermoso: cuídate bien porque la mayor amenaza te llegará de los tuyos (tus compañeros de profesión, se entiende.)<sup>107</sup>

La pieza titulada “Las Saetas del Vicio” es en realidad una visión personal del tema tratado por Hans Baldung Grien en cuadros como “Las Tres Edades y la Muerte” (1541-1544) que se encuentra en el Museo del Prado. Como gran conocedor de la pinacoteca madrileña, Hermoso habría contemplado numerosas veces la pintura de Baldung Grien, pero a la hora de componer su pieza decide añadir otros elementos que apuntan en la crítica hacia un sector de la sociedad específico, las mujeres que componían los estamentos sociales más elevados. Éstas eran o habían sido frecuentemente retratadas por los pintores de sociedad, y como tal suponían una fuente de trabajo para los artistas. Hermoso no puede considerarse un retratista de sociedad ni mucho menos, y aunque realizó encargos, éstos constituyen una parte muy pequeña de su producción artística. Comenta en su autobiografía que, hacia 1910, tomó la decisión de renunciar a tomar ese camino a pesar de que podría aportarle unos ingresos económicos que de otra manera no tendría. (Nertóbriga, 1955: 360)

El cuadro tiene un formato poco frecuente en esta serie, es cuadrado, y dentro de él ha establecido un recorrido visual en forma de círculo. En la parte inferior y de izquierda a derecha encontramos a las mujeres más jóvenes. La situada en el ángulo inferior izquierdo presenta una posición de escorzo que apenas nos permite verle la cara. Llama la atención la que se encuentra en el centro por su cabello flamígero, puesto que en lugar de pelo pelirrojo parecen llamas con las que puede que esté hablando del temperamento propio de una joven de esa edad, en plena efervescencia de la juventud. El color elegido simboliza la pasión. Probablemente quiera representar a una joven ardiente y pecadora, que como Medusa es a la vez bella y perversa.

---

107 “Con la aparición de las sectas artísticas, hijas predilectas de las revoluciones y guerras, estos segundones y tercerones, y hasta cuarterones, se lanzan a imponer el tacto de codos entre sí, juntos con sus iguales en el campo literario -los que ponen letras a sus cantos...rodados- esas formas deformadas de un arte inferior, grosero, pretendiendo con ellas arrinconar a los verdaderos artistas, sus compañeros superiores. Apoderados de la prensa (que en España en estos momentos defiende postulados de Patria y tradición) dada al mismo diablo en asuntos artísticos.” (Nertóbriga, 1955: 558)

La que se encuentra en el ángulo inferior derecho tiene una torsión de cuello que recuerda al de la Venus de Botticelli, paradigma de la belleza de la mujer joven. Ésta tiene los ojos entreabiertos, como si estuviera en trance. Su rostro refleja los primeros reflejos del paso del tiempo. Si continuamos subiendo, la cabeza que tiene esta última encima corresponde a una mujer de mayor edad, en una etapa ya de madurez. A su lado otra con el pelo grisáceo por las canas, que lleva al cuello una especie de collar con aspecto de serpiente enroscada terminado en una cabeza de diablillo que ríe. Quizá nos esté hablando de la obsesión por las joyas y el lujo.

Por último y para cerrar la figura, una cabeza de mujer completamente calva simboliza el estado anciano. El uso de la peluca oculta la ausencia de pelo, la importancia de las apariencias. Esto puede ser una metáfora de las muchas carencias culturales que tenían en ocasiones estas mujeres, que vivían para mantener una imagen



Figura 93. *Las Saetas del Vicio/ Infierno (S/F)*

pública de cara a la galería pero no estaban interesadas en absoluto por las manifestaciones artísticas. Es el rechazo a una forma de entender la vida que considera superficial.

Todas estas mujeres tienen algo en común. Hermoso las pinta con el ceño fruncido en señal de sufrimiento. Son mujeres tristes, de aspecto fantasmagórico y quizá por eso las sitúa en un

escenario igualmente apocalíptico. Este grupo

está ubicado en una especie de paisaje volcánico nocturno. Hermoso utiliza este tipo de ambientación con los mismos elementos y la misma iluminación en muchas de las obras de esta serie, una visión completamente opuesta a la de las obras analizadas en el capítulo Utopía.

Para reforzar esto, coloca una serie de personajes al fondo que parecen ser figuras de mujeres desnudas corriendo desesperadamente de algo. Una mano parece emerger de una especie de lago pantanoso portando una especie de máscara. Este elemento puede hacer alusión al rostro y a la preocupación por las apariencias tan propias de este tipo de ambientes.

Lo que crea aquí es una especie de purgatorio en el que estos personajes pagan por todos los pecados cometidos en cada uno de los momentos de su vida: la prepotencia, la banalidad, la ociosidad, la superficialidad...<sup>108</sup>

Para Hermoso, que siempre tuvo “conciencia de clase” y nunca olvidó cuales habían sido sus orígenes, siempre resultó un tanto incómodo integrarse en los círculos de la alta sociedad madrileña. En parte por su carácter algo introvertido, pero sin duda por una especie de complejo de inferioridad que nunca llegó a superar del todo. Durante casi toda su producción artística sus modelos serán mujeres del pueblo, como él, ni siquiera profesionales. A éstas las llamaba él “mis duquesas”.

Sin embargo, estas otras representaban un mundo que no le interesaba, el de los convencionalismos sociales, el del gusto por el lujo y el dinero, el de las apariencias... Los intereses de Hermoso iban por otro lado. Pero igual que a él no le interesaba ese ambiente, a las mujeres de la alta sociedad tampoco su pintura, y probablemente en ese aspecto se sintiese infravalorado.

En muchas ocasiones se quejó de no recibir encargos, y puede que este fuese uno de los motivos por los que hace esa crítica contra este estamento en concreto. En el caso de la pieza titulada *Escarabajo Pelotero*, Hermoso arremete contra el modo en que algunos prosperan gracias a estar dispuestos a arrastrarse ante cualquiera que pueda otorgarles el menor favor. Siempre presumió de no tener padrino y de haberse ganado todo lo que había conseguido gracias a su trabajo, sin medrar ni aprovecharse de posibles influencias.



Figura 94. *Escarabajo Pelotero*. (S/F)

Más allá de que esto fuese del todo cierto, hay que decir que su origen humilde le privó de cualquier trato de favor y que, al menos en la primera parte de su vida, las ayudas fueron muy escasas. En cambio, una vez que se estableció en Madrid y alcanzó estatus de Académico, es innegable que sus relaciones con las

personas que componían la escena cultural le ayudaron en alguna circunstancia, como la

108; ¿Cómo podía yo deslumbrar a la muchacha hidalga, rica, no fea, que era además ignorante y prosaica, sin letras y sin espíritu romántico?. Imposible. ¿Cómo podía deslumbrar a una señora burguesa, rica, siendo yo pobre, y siendo ella ignorante y prosaica, amante del bienestar y del dinero?. De ningún modo. Para deslumbrar a una mujer había que elegirla entre la clase más modesta de la sociedad. Así y todo, vaya usted a saber... (Nertóbriga, 1955: 363)



designación de Artista Invitado a la Bienal de Venecia o la Medalla de Honor, dejando a un lado el merecimiento o no, su profunda amistad con personajes como Pérez Comendador (comisario del pabellón español en la bienal y miembro de jurados en la Exposiciones Nacionales de Bellas Artes) le fue de mucha utilidad.

Pero lo que él critica aquí probablemente será la situación vivida en algún caso en el que éste personaje, que aparece con un atuendo que recuerda al caparazón de un escarabajo, se queda con los laureles que porta en su cabeza gracias a alguna maniobra poco limpia o gracias a la intercesión de un tercero.

La lucha por la Medalla de Honor fue muy dura para Hermoso, llegó relativamente tarde y no en su mejor momento pictórico, por lo que se vio apeado en varias ocasiones en las votaciones finales, quedándose sin el premio que tanto anhelaba. En más de una, éste culpó a las buenas relaciones del premiado o a las escasas amistades influyentes que él tenía de que el resultado de las votaciones no acabase decantándose a su favor.

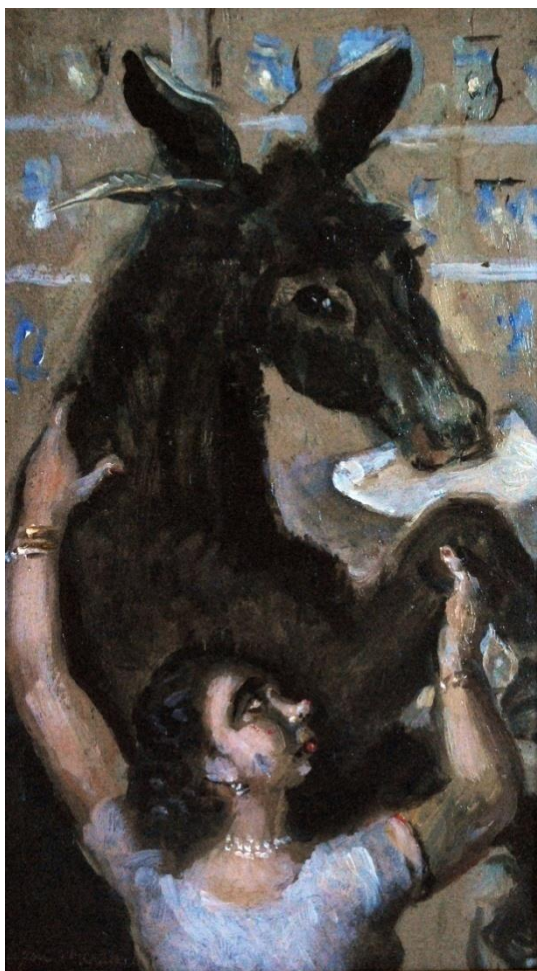


Figura 95. *Animal Sostenido por su Mujer*. (S/F)

El hecho de que la pelota que ha formado este personaje-escarabajo sea del tamaño de un planeta, evidencia la capacidad de este individuo de actuar de la misma forma servil con todo el mundo, para conseguir sus propósitos.

En otra pieza titulada *Animal Sostenido por su Mujer* la referencia clara es la serie de los *Caprichos* de Goya. En ella vemos cómo una mujer sostiene en posición vertical a un asno, ayudándole a mantenerse para que no se ponga a cuatro patas. El asno lleva en la boca una cuartilla, por lo tanto no es difícil imaginar el gremio al que pertenece el retratado. Probablemente sería un personaje relacionado con la crítica o con el periodismo. El caso es que está sostenido por una mujer en la que destacan las numerosas joyas en forma de pulseras en ambas muñecas, collares de perlas y pendientes. El fondo presenta una especie de estantería en la que hay expuesta una vajilla de cristal. Esta escena recuerda concretamente al *Asta su Abuelo* del pintor

aragonés, solo que en esta ocasión, el asno con vocación lectora tiene la asistencia de su mujer para intentar evitar que todos vean sus limitaciones y sus carencias intelectuales.

Según Hermoso a veces el dinero o el poder no estaban relacionados con la

cultura, y se podía ser un auténtico zoquete y tener éxito económico en la vida o alcanzar cotas de poder importantes. Este tipo de individuos suele esconder sus carencias detrás de esposas hermosas y enjoyadas. Todo un sistema basado en las apariencias en el que no se sentía nada cómodo.

Dentro de este mismo hilo argumental se encuentra la obra llamada *Matrimonio a la Moda*. Esta pieza es algo así como una obra espejo del grabado de Goya *El sí pronuncian*, y *la mano alargan al primero que llega*. Critica así a aquellos -en este caso hombres- que a la hora de casarse no miran otra cosa más que el dinero, importándoles muy poco el aspecto de la persona con quien van a contraer matrimonio. En su autobiografía, Hermoso dedica un apartado a este tipo de personajes que abundan, según él, en la sociedad de su época.<sup>109</sup>

En la imagen podemos ver una novia bajita, gordita y fea de la mano de un sonriente novio vestido de frac, con guantes y sombrero de copa. Este detalle nos hace pensar que se trata de una boda de alto nivel. Tal como nos lo plantea el pintor, el novio



Figura 96. *Matrimonio a la Moda*. (S/F)

sonríe a su fea esposa pensando en el estatus económico que le va a reportar esta unión, mientras los invitados sonríen y cuchichean no sabemos si maliciosamente al ver una pareja tan dispar como sucede en la pintura *Una Boda* de Francisco de Goya, que aunque formalmente no tiene parecido alguno, sí lo tiene conceptualmente sólo que con los roles invertidos.

El dibujo está, como en muchas otras obras de ésta serie, muy suelto, consiguiendo dotar a la pintura de una atmósfera realmente interesante. Nos vienen al recuerdo nuevamente los ambientes opresivos de otros artistas que, desde principios de siglo, llevan retratando esa “España negra”, triste, atrasada y caduca. (*Café del Pombo* de José Gutiérrez Solana). En sus años de juventud se mostró poco interesado en la visión que artistas como éste ofrecían de la dura situación en el país, él prefería componer imágenes bucólicas que

hablasen de un mundo feliz en el campo. Sin embargo, con el paso de los tiempos y las experiencias vividas, llegará a pintar piezas como éstas en las que se aproxima bastante a esa atmósfera que años atrás rechazó.

Probablemente estemos ante una de las pinturas más ricas plásticamente de la serie, en la que hay gran variedad de recursos pictóricos que se aprecian en las telas de

109 Son, a mi ver, los héroes en los campos matrimoniales. Aunque lo son por la conquista del vellocino principalmente, ¿no se precisa hombredad, sobre todo, para aguantar el continuo asedio de la fealdad, cien veces peor que el de la miseria, del hambre y de la misma muerte?. Vedlos, sin embargo, ufanos, orondos y redondos de satisfacción, como cualquier general victorioso, del brazo de su fea o su insignificante cónyuge. (Nertóbriga, 1955: 393)



los trajes y los fondos. Parece incluso que hay zonas en las que mezcla la pintura y el rayado. Esta forma de pintar evidencia la libertad y la despreocupación con que Hermoso trabaja en las obras de esta serie. Es cierto que son pequeñas piezas elaboradas para el disfrute personal y que los materiales que emplea para los soportes no están tan cuidados como en otra época, pero este modo de trabajar más libre y desenfadado nos muestra otra cara del pintor, la de un artista maduro con grandes recursos técnicos que pinta esta serie para sí mismo. No es que este Hermoso sea más auténtico que el de su producción más convencional, pero es sin duda otra faceta que de no ser por estos pequeños cuadros no habríamos conocido.

Hasta ahora el análisis de la pieza parece hacer referencia al tema social de las apariencias y a los matrimonios de conveniencia. Pero, ¿qué sucedería si estuviese hablando metafóricamente de la pintura de vanguardia como fea esposa y al aparato del poder como marido interesado?.

El Instituto de la Cultura Hispánica<sup>110</sup> fue una institución clave que promovió el arte de vanguardia como método de creación de una imagen de la cultura española



Ilustración 97. Retrato Grotesco. (S/F)

exportable hacia el exterior, en una época en que la dictadura franquista estaba aislada en las instituciones internacionales. Representó los intereses de una generación de alto standing, nacionalista, católica, ferozmente anticomunista pero no por ello reñida con un aparato estético moderno. (Marzo, 2006: 28).

Como dice Jorge Luis Marzo en su libro *Arte Moderno y Franquismo* no puede obviarse la colaboración estrechísima entre miembros de las vanguardias y algunos personajes importantes del régimen a nivel político y cultural para asegurarse recursos, visibilidad y proyección internacional. No sería hasta que tuviesen sus carreras lanzadas en el exterior cuando comenzasen a mostrar una actitud más distante o incluso beligerante con respecto a la dictadura.

Este gran matrimonio de conveniencia que se produjo entre el feo arte de vanguardia (según Hermoso) y el régimen franquista obedece a un aprovechamiento por parte de éste para mejorar su paupérrima imagen en el exterior, sobre todo después de la derrota de la Alemania nazi y la Italia fascista en la II Guerra Mundial, naturales aliados de la España franquista.

En esta otra pieza, de la que desconocemos el título, la influencia de las caras de las *Pinturas Negras* de Goya o algunas obras de Munch es más que evidente<sup>111</sup>.

<sup>110</sup> El Instituto de Cultura Hispánica fue una institución destinada a fomentar las relaciones entre los pueblos hispanoamericanos y España, y el origen de la actual Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Nació en diciembre de 1945, en un momento en que la dictadura del General Franco estaba aislada internacionalmente.

<sup>111</sup> Hay un autorretrato de Edvard Munch con el que podemos establecer un parecido evidente. No podemos decir a ciencia cierta que Hermoso lo conociera, pero no podemos obviar las similitudes entre

Desconocemos la persona a quien Hermoso retrata en este cuadro, por lo que nos centraremos más en la parte formal de la obra. El personaje ocupa prácticamente todo el espacio de la tabla y se nos presenta en una pose clásica de retrato. La mirada perdida en el infinito hace que probablemente el pintor esté queriendo criticar las ansias de grandeza del representado, que pone lejos sus aspiraciones. Esto le da un toque de representación épica que se encargará de contrarrestar por ejemplo con la boca. Parece



Figura 98. *El Pez grande se Come al Chico*. (S/F)

tener los labios pintados, por lo que puede que esté así hablando de un personaje algo afeminado. El cuerpo lo tiene cubierto por una especie de capa negra, y la pose en que lo ha colocado, con la cabeza girada a un lado con respecto a los hombros, nos habla nuevamente de una postura típica de los retratos de grandes personajes de la historia.

No obstante, para ahondar en el tono crítico de la pintura, hay que mencionar el fondo que crea para la imagen. Es una especie de fondo anaranjado con llamas, humo y una especie de pájaros negros volando sobre la cabeza del retratado. Cuando se habla de un

“pájaro negro o pájaro de mal agüero” se indica, que por la sola presencia de esa persona, se pueden sufrir rachas de mala suerte. Quizá esta persona supusiese para Hermoso una fuente de problemas o desdichas, por lo que muy probablemente estemos hablando de un crítico o periodista con quien mantuviese alguna disputa y que considerase que le había perjudicado personal o profesionalmente.

Como ya hemos dicho, la forma en que está dibujada la cabeza y el fondo, con una pincelada gruesa y pastosa, crea una imagen muy abocetada que recuerda en parte a las caras de obras como el *Aquelarre* de Goya. No hay una preocupación del autor por representar al retratado con fidelidad, sino que utiliza un tipo de dibujo que podríamos calificar de deformación grotesca, algo que potencia enormemente el tono crítico que quiere darle a la pintura. La cabeza del personaje ocupa casi la totalidad del espacio, casi desbordándolo. El espectador no puede menos que sentir cierto agobio al contemplarlo. Esta característica de la obra nos sugiere que estamos ante una pintura fruto probablemente de un arrebato de ira, siendo la misma un desahogo para el pintor en un momento de tensión.

En *El Pez Grande se Come al Chico* volvemos a tener la referencia del pintor aragonés, sobre todo en la imagen que compone antes que en el tema que trata. La temática entronca claramente con los proverbios flamencos, de los que hay abundante producción pictórica que probablemente Hermoso conocía. Concretamente hay una obra de Brueghel que tiene el mismo título *El Pez Grande Se come al Chico*.<sup>112</sup>

uno y otro.

<sup>112</sup> Pieter Brueghel el Viejo realizó una obra de gran formato en 1559 llamada *Proverbios Flamencos*. En esa época se publicaban recopilaciones de los proverbios que por entonces eran muy populares. Una de estas recopilaciones tiene la autoría de Erasmo. El mismo artista en 1558 pinta doce

Formalmente no tiene mucho que ver pero el concepto es el mismo. El proverbio dice: “el pez grande se come al chico, y así al pobre el rico”. Hermoso puede que nos esté hablando de un problema social, pero quizá debamos trasladar esta situación a la relación entre los artistas conservadores -a los que él pertenece- y los críticos y artistas vanguardistas.

Hemos comentado en otras ocasiones que existe una desigualdad manifiesta en esta lucha entre la renovación y la reacción, y es muy probable que el pintor se esté refiriendo a esta circunstancia concreta.

En este cuadro Hermoso representa una especie de gigante desnudo de cara monstruosa que tiene entre sus manos a otro personaje de menor tamaño que él. El instante que plasma es el momento previo al acto de comerse al hombre aterrado. Éste

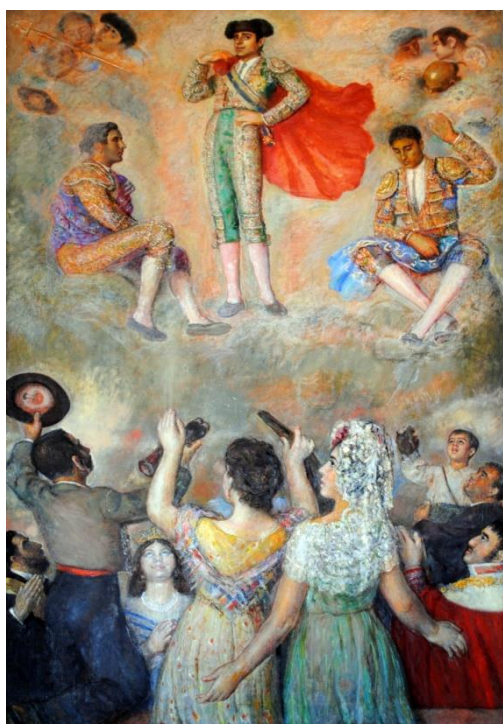


Figura 99. Olimpo Ibérico. (S/F)

está sujeto por unas enormes manos-garra que podemos ver claramente rodeándole el cuerpo. El rostro del gigante es terrorífico, con una boca enorme y unos dientes intencionadamente resaltados. Las pobladas cejas y el pelo encrespado terminan de conferirle el aspecto de bestia que el artista quiere. Por su parte la víctima no puede hacer nada salvo aceptar su suerte y no muestra signos de resistencia, tan sólo le mira angustiado esperando el final.

En el ángulo inferior derecho podemos ver a un personaje que contempla la acción y parece jalearlo. Una serie de cráneos en el suelo a la izquierda del monstruo nos indican que ésta no es ni mucho menos la primera víctima, ni probablemente la última.

Esta pintura tiene un tratamiento algo más atmosférico que el de otras que hemos visto anteriormente, recordando en esa voluntad de “enmarañar” el espacio a los esfumatos de *El Coloso* o *Saturno Devorando*

a *Sus Hijos* de Goya. Evidentemente el tratamiento de esta pequeña pieza es mucho más ligero y no tiene los acabados de la obra del aragonés, pero no debemos olvidar que casi todas las tablas o telas que pertenecen a esta serie son piezas no realizadas con la vocación de ser expuestas al público, sino como una especie de ejercicios satíricos de “consumo interno”, por lo que el nivel de acabado no es relevante. Iconográficamente el parecido también es notorio, puesto que nos presenta a un personaje monstruoso a punto de devorar a un ser humano, mismos elementos que aparecen en la pintura de Goya.

Si intentamos trasladar la problemática al panorama artístico del momento podemos deducir que Hermoso está haciendo referencia a dos posibles cuestiones: la indefensión del artista en el nuevo modelo de mercado o la indefensión que sentía él luchando contra gente como D'Ors que gozaba de un poder y una influencia enormes en los ámbitos artísticos, políticos y periodísticos.

Como dice Jaime Brihuela, la venta a un cliente privado contribuía a mantener un sistema artístico de un modelo arcaico, y esa era la forma de trabajo más frecuente de

---

tablas individuales dedicadas a otros tantos proverbios.



Hermoso, puesto que recibía los encargos directamente de sus compradores en su estudio.

*El grueso de la clientela artística con gran capacidad adquisitiva continuaba en esos años localizado en las capas más altas de la burguesía y en los vestigios de la antigua aristocracia. (Brihuega, 1981: 120)*

Mientras esto se mantuvo así, los artistas tenían un cierto control sobre su carrera artística, pero en el momento en que entraron en juego los marchantes, las galerías y la prensa especializada, muchos artistas se sintieron a merced de terceros, incapaces de dar salida a su producción artística sin pasar por estos filtros.

Así es como se sentía Hermoso, y por este motivo se mostraba partidario de un único tipo de asociacionismo entre artistas, aquel que basado en un sentimiento gremial defendiese sus intereses frente a estos nuevos actores del mercado del arte. Pero veía que a pesar de que se creasen grupos como la Asociación de Pintores y Escultores, el conflicto de intereses era una lucha tremendamente desigual, y nada podían hacer por cambiar el nuevo modelo de mercado que se iba imponiendo progresivamente con el respaldo interesado de las autoridades de la dictadura e incluso de sectores de la iglesia católica como el Opus Dei<sup>113</sup>.

Por otro lado, podemos entender esta obra como una metáfora acerca de la situación que personalmente él vivía en esos años. Desde hacía un tiempo venía manteniendo agrias disputas con Eugenio D'Ors, con intercambio de críticas y escritos incluidos. Sin embargo, él se sentía perdedor en esta lucha, viendo que no tenía nada que hacer contra una persona con tanto poder mediático y político como el filósofo catalán, que por esa época era algo así como el “factotum” de la vida cultural artística del régimen de Franco.

De un asunto muy distinto es la obra titulada *Olimpo Ibérico*. Esta es una pieza de tamaño bastante mayor que las que componen la *Serie Nertóbriga* y, a la hora de hacerla, Hermoso opta por un cromatismo y una terminación ostensiblemente más cuidados. Sin embargo, este cuadro continúa en su casa de Fregenal y no ha gozado de gran difusión, puesto que no aparece reproducido en su autobiografía y tampoco está recogido en otras publicaciones sobre él. Por este motivo creemos que aunque el nivel de acabado sea superior al de otros cuadros de la serie, el carácter de “pintura íntima” no varía, y está hecho para sí mismo y para su disfrute personal.

En esta pieza podemos ver una composición dividida en dos planos o niveles, que se corresponden prácticamente con la mitad superior y la mitad inferior.

En la primera tenemos una evocación de los llamados “rompimientos de gloria” tan frecuentes en obras de carácter religioso para representar el cielo cristiano, pero también empleadas en las obras que hacen referencia al Olimpo de la mitología clásica.

---

113 Es importante tener presente la destacada ascendencia del Opus Dei entre los círculos que protagonizaron este proceso. Participante “sui géneris” de una ideología protestante, aportaba grandes diferencias respecto a las líneas de actuación de la Iglesia Católica tradicional (...) El Opus Dei incorporaba un sistema de valores capitalistas propios del mundo anglosajón (y más concretamente estadounidense) que buscaba cuajar prácticas específicas en la creación de una sociedad y una cultura de mercado. El individualismo a ultranza, el liberalismo económico, y la ética del trabajo y la libertad de iniciativa promovida por el Opus no parecían contradecirse por el respeto a un estado totalitario que camuflaba su violencia física y social gracias a la omnipresente referencia al “bienestar”, como forma ideal de convivencia. (Marzo, 2006: 30)

La diferencia estriba en que éste no es un cuadro de temática religiosa, ni tampoco de mitología griega o romana. Por este motivo, lo que tenemos en el centro de este espacio divinizado no es la figura de Dios ni la de Zeus sino la de un torero. Este torero, que se encuentra en el centro del espacio dedicado al Olimpo taurino, está en pie mientras que, creando una composición triangular y haciendo referencia clara a la Santísima Trinidad, tenemos a otros dos maestros pero esta vez sentados.

El grupo lo completa una serie de personajes en los ángulos superiores, de los que tan sólo podemos apreciar la cabeza puesto que el resto del cuerpo se pierde en medio de una especie de bruma. Probablemente sean miembros de sus cuadrillas, ya que están rodeados de algunos atributos alusivos al arte del toreo como un estoque o una montera. Puede que en el caso de esta última, Hermoso la haya representado boca arriba como símbolo de la mala fortuna que le acompaña desde hace años, dado que entre las supersticiones taurinas, el hecho de que al lanzar la montera al ruedo cuando se brinda el toro al público ésta quede boca arriba es un presagio de mala suerte.

Si nos centramos en la mitad inferior, la que representa el mundo de los mortales, debemos hablar de varios personajes, cada uno de ellos con su connotación simbólica. En primer lugar, si comenzamos por el ángulo inferior izquierdo hay que hablar de un personaje del que tan sólo podemos ver las manos, con las palmas unidas como si estuviera rezando. Probablemente nos habla del tipo de personas para las que las figuras del toreo son algo así como dioses.

En segundo lugar tenemos a un personaje trajeado y con una banda representativa, por lo que debemos pensar que se trata de alguien que detenta cierto poder o autoridad. Tiene una barba poblada pero bien cuidada, así que probablemente represente a la gente de una clase social acomodada.

En tercer lugar encontramos a un hombre vestido de corto, que agita su sombrero y vitorea a los toreros. Como curiosidad decir que en la mano derecha lleva lo que parece una pata de toro.<sup>114</sup> Este pertenece a los estamentos más populares, entre los que la afición por la tauromaquia es una auténtica religión.

Siguiendo hacia la derecha podemos ver a una mujer con corona, joyas y un traje de gala. Recuerda a la Regente María Cristina, aunque no podemos asegurarlo. Puede que nos hable de que incluso la aristocracia y la realeza se maravillan ante los matadores de toros, olvidando por un momento su superioridad para mostrar su admiración abiertamente por estas figuras. También ella parece tener las manos en actitud de oración por lo que se evidencia el tratamiento que profesan a los toreros de auténticas divinidades. Puede formar pareja con el personaje de la banda que hemos mencionado con anterioridad, y ser los dos representantes de la alta burguesía y la aristocracia.

Nos desplazamos algo más hacia la derecha y tenemos a una joven que podría ser la compañera del hombre que va vestido de corto. Ella va vestida con ropas humildes, y recuerda un poco a los vestidos de muchas de las protagonistas de los cuadros que más fama dieron a Hermoso durante su trayectoria. Está vuelta de espaldas hacia nosotros, pero mira hacia los toreros con los brazos en alto y en una de las manos

---

114 Al finalizar las faenas en las corridas de toros, la presidencia tiene la potestad de entregar al torero una serie de trofeos en reconocimiento a su faena. Generalmente hoy en día se concede una oreja, las dos y en casos excepcionales las dos orejas y el rabo. En los años 50 se llegó a conceder también la pata del animal, aunque este último trofeo no llegó a estar recogido en los reglamentos y hoy está en desuso.



lleva el rabo del toro. (Ya hemos dicho que su supuesto compañero tiene en su mano otro trofeo como es la pata).

A la derecha de ésta tenemos a otra mujer pero en este caso vestida con mantilla.

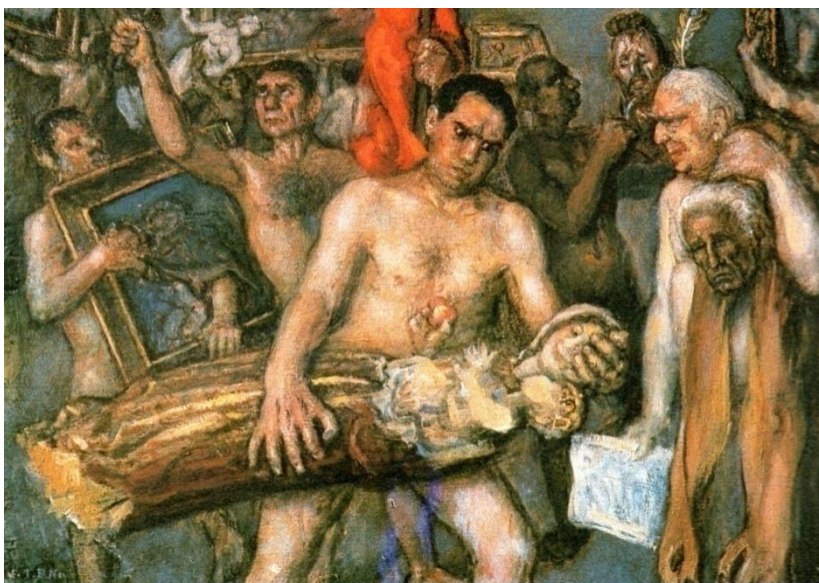


Figura 100. *Incendiarios de las Artes*. (S/F)

Sus ropas denotan un nivel social más alto. Puede hablar de cómo las mujeres de la alta burguesía también se sentían atraídas hacia la figura de los matadores de toros, auténticos símbolos de la masculinidad.

Llegados al margen derecho encontramos a un hombre que tiene a su hijo en brazos. Éste levanta con sus manos las dos orejas que el torero le ha

lanzado tras la faena. Puede que Hermoso plantee esta pareja como símbolo de la transmisión de la afición por los toros de padres a hijos, en un ciclo que hace que la afición no se pierda.

Dejamos para lo último, porque aquí puede que esté la clave de este cuadro, la presencia nada más y nada menos que del rey Fernando VII. El motivo seguramente no es otro que el de haber sido el promotor en 1830 de la primera escuela de tauromaquia de la historia, concretamente en Sevilla. No tendría nada de especial si no fuera porque a la par que creó esta institución, otras como las universidades tenían graves problemas por las depuraciones del personal liberal y reformista e incluso llegaron a ser cerradas ya al final de su reinado.

Decimos que esta puede ser la clave dado que si Hermoso se declara en su autobiografía fervientemente monárquico, más ferviente defensor se muestra de la cultura y las artes.

En los años 50 había en España toreros que despertaban gran entusiasmo entre la población y se creaban entre ellos grandes rivalidades que ayudaban a acrecentar su fama. Estos son los casos de Julio Aparicio y Miguel Báez Litri, o Luis Miguel Dominguín y Antonio Ordóñez. A finales de esta década comenzaron a pasearse por España las estrellas de Hollywood como Rita Hayworth o Ava Gardner, y escritores como Ernest Hemingway. En buena medida llegaban atraídos por el fascinante mundo de los toros y los toreros, tan exótico para personas provenientes del mundo anglosajón. Para entender la relevancia que tenían los matadores en esos años habría que compararlos con las más mediáticas estrellas del fútbol en nuestra sociedad actual, que despiertan enorme interés y llegan en ocasiones incluso a polarizar la sociedad entre partidarios y detractores.

La cuestión es que muy probablemente Hermoso pensaba que se repetían los mismos errores que en tiempos de Fernando VII, dándose una importancia desmesurada a unos simples toreros y por contra abandonando el interés por la cultura, creándose así

una sociedad anestesiada y preocupada de los debates acerca de lo realizado por tal o cual torero, pero sin intención de remediar las enormes carencias de analfabetismo o conservación del patrimonio artístico entre otras. Es el clásico “pan y circo” de los romanos pero traído a la España de la dictadura franquista.

### 3.2.5 La pintura y el arte.

Las obras que vamos a analizar a continuación tienen como eje central la crítica acerca de la evolución del arte en general y de la pintura en particular. Hermoso ve con mucha preocupación cómo los postulados conservadores van quedándose progresivamente arrinconados en favor de una nueva forma de entender la pintura y el arte que él no comparte y no entiende. No sólo está sobre la mesa el debate entre una u otra forma de pintar, sino la finalidad misma del arte, el concepto de belleza o los nuevos medios artísticos. Demasiadas innovaciones para un artista nacido a finales del XIX y educado en el más estricto ambiente academicista como Hermoso, que en su incomprensión llegará incluso a vaticinar el entierro de la pintura.

En la obra que lleva por título *Incendiarlos de las Artes* Hermoso recrea una escena en la que una turba descontrolada parece saquear un templo, aunque en este caso no un templo religioso sino el “templo del arte”.

Un grupo de hombres desnudos portan esculturas y cuadros -a los que incluso atraviesan con sus puños- y se supone que los llevan para quemarlos en una hoguera. El hecho de que vayan sin ropa nos dice claramente a quien están representando, a los que abogaban por el arte de vanguardia, en especial por el arte abstracto. Estos creían que el artista debía buscar el primitivismo en su obra, aunque igualmente puede ser una alusión a la Escuela de Altamira, una de las iniciativas con las que empezó la regeneración de la pintura en España.<sup>115</sup> Este es probablemente el motivo por el que Hermoso represente a los seguidores de este movimiento y del arte abstracto en general desnudos como si fueran hombres prehistóricos.

Vemos cómo el personaje que se encuentra en primer término lleva en sus manos una virgen gótica, y que más atrás hay otro que lleva un cuadro al que ha atravesado con su brazo en un acto de brutalidad y desprecio evidente. La imagen de la Virgen porta una granada en su mano. La granada es el símbolo de la espiritualidad plena, y los artistas vanguardistas precisamente hacían incapié en que el arte tenía que ser espiritual. Al estar llevando a la hoguera esta imagen, se supone que Hermoso les acusa de renunciar a aquello que consideran tan importante.

Entre estos dos hay otro que lleva una bandera roja en una mano y un martillo en la otra. Esta es una clara referencia a la politización que Hermoso cree que existe en la vanguardia. A su juicio muchos de los artistas y críticos simpatizantes con las nuevas teorías, también son simpatizantes con las ideas comunistas, ya que existe una tendencia -casi una obsesión- a considerar al comunismo internacional como el enemigo número uno de la España de Franco. No podemos olvidar la militancia comunista del artista de vanguardia español más reconocido mundialmente, Pablo Picasso, lo que le llevó a ser

---

115 La Escuela de Altamira fue un proyecto cuyo fin era impulsar la vanguardia artística española. Se fundó en 1948 tras la Guerra Civil en Santillana del Mar. Entre los fundadores estaban Mathias Goeritz, Ángel Ferránt, Ricardo Gullón y Pablo Beltrán Heredia. Buscaron modernizar la escena artística española y promocionar el arte abstracto.

un auténtico proscrito en su propio país. La imagen que construye Hermoso no es muy diferente de las que se vivieron en algunos lugares de la geografía española durante la Guerra Civil, donde muchas iglesias fueron expoliadas y quemadas.

Pero nada más lejos de la realidad. La vanguardia en España estaba siendo promovida, no por el comunismo internacional, sino precisamente por los Estados Unidos. Son los Estados Unidos los que organizan el desembarco del nuevo arte abstracto americano en Europa para luchar contra la política cultural de la órbita soviética, inmersa en el realismo socialista. La dictadura de Franco aprovechará la creación de esta vanguardia, inofensiva para ellos, como herramienta para dulcificar la visión del régimen en el exterior, sobre todo después de haberse autoproclamado el “centinela de occidente”.

En el margen derecho aparece un hombre anciano que lleva un papel en su mano izquierda y sobre sus hombros el pellejo de otro. Evidentemente gracias a las cuartillas de papel sabemos que se trata de Eugenio D'Ors y ese hombre despellejado hace alusión a la capacidad de éste de hundir o despellejar metafóricamente a un artista con sus críticas. No es casual que el artista “despellejado” sea un artista anciano, puesto que los artistas que provenían del sistema academicista eran los de mayor edad.<sup>116</sup> Como seña de identidad Hermoso le coloca al porteador una pluma de pavo real en la cabeza, simbolizando la egolatría que, según el pintor, tanto le caracteriza.

Más al fondo un personaje con aspecto de simio está como recortándole las barbas a otro. Puede que sea éste un aviso a todos los artistas: el mismo trato que él está recibiendo por parte de los vanguardistas puede tocarle a cualquier otro creador, por lo que a su juicio, nadie debería permanecer neutral ya que cualquiera puede convertirse en víctima de los ataques de los vanguardistas.

Al fondo se ve cómo llevan en volandas una escultura clásica de mármol que representa a una mujer. Con ello lo que simboliza es el rechazo de estos nuevos artistas y críticos hacia el concepto de belleza que ha persistido desde la antigüedad y se renovó en el renacimiento. El concepto de belleza asumido por el academicismo como el único criterio posible para valorar el arte.

El gran debate que se vivía en España en esa época no era ya sólo sobre el grado de iconicidad que tenían que tener las imágenes artísticas sino que iba mucho más allá. En primer lugar estaba la consideración de la pintura abstracta como arte, la autonomía de la pintura y la superación definitiva del arte figurativo. Además de esto existían otros temas sobre los que se polemizaba, como la necesidad de crear belleza o no con las obras de arte o incluso sobre la objetualidad de las mismas y sus nuevos formatos.

Todo esto superaba con creces al anciano Hermoso que simplificó el conflicto ingenuamente en esta obra. A su juicio el arte abstracto quería acabar con todo rastro de iconicidad, y esta teoría suponía -siempre a su juicio- una enmienda a la totalidad de la historia del arte.

La obra que lleva por título *El Pintor y la Duquesa* es una crítica ácida hacia los conocidos como “retratistas de sociedad”.

En ella vemos a un pintor entrado en carnes, al que seguro que no le faltan

---

116 “Las artes están sufriendo en nuestros días una tan grande crisis que las generaciones que antes podían ver llegar los años crepusculares de la vejez con tranquilo reposo y esperanza de recoger los frutos del otoño, se ven hoy olvidados, menospreciados como representantes de algo caduco que es negado brutalmente por los que se entregan a las nuevas actitudes y propagan las consignas de los nuevos estilos”. (Lafuente Ferrari, 1964: ).

ingresos económicos gracias a su profesión, y de mediana edad a juzgar por su calva incipiente. Está pintando a una señora que debe pertenecer a la burguesía, los llamados nuevos ricos. Este tipo de individuos pretenden suplir su falta de educación, cultura y saber estar con grandes muestras de ostentación. Decimos esto porque está sentada en un sillón dorado sobre una peana y tiene tras de sí un gran espejo con molduras doradas y cuadros con marcos de la misma terminación. Además de esto lleva una especie de tiara o corona en la cabeza.

La señora está vestida con un igualmente lujoso traje de gasas arremangado por las rodillas, de tal modo que deja al aire sus piernas entreabiertas en una postura para nada elegante. Su rostro es un tanto vulgar, está gorda y su actitud posando dista mucho de ser una actitud acorde con lo que se podría esperar de su posición social.



Figura 101. *El Pintor y la Duquesa*. (S/F)

Sin embargo, si nos fijamos en el retrato que está pintando podemos ver cómo el pintor se toma abundantes licencias con la clara intención de disimular los defectos y dotar de una distinción que no tiene la retratada. En su cuadro la señora es fina de talle, sus desproporcionados pechos se han reducido hasta tomar unas medidas menos excesivas, la postura en que la pinta es delicada y cuidada al máximo denotando prudencia y saber estar -no se ven sus piernas al aire-, y por último su cara ha experimentado una mejoría considerable.

Evidentemente no tiene mucho que ver el modelo con la pintura, pero de esta forma el pintor de sociedad se asegura el beneplácito de la señora que se mostrará encantada de verse de esa guisa.

Con este pequeño cuadro Hermoso critica a los compañeros que se dedican a hacer retratos a la gente de la alta sociedad y que para satisfacerles, lograr nuevos encargos y acrecentar su fama no dudan en

distorsionar a sus modelos con tal de complacerlos. Convierten la impostura en elegancia extrema y así, con una falta de rigor absoluta y una ausencia de escrúpulos evidente, se granjean una fama que les permite vivir a cuerpo de rey.

Hermoso nunca llegará a convertirse en un “pintor de sociedad” con un flujo continuo de encargos, a pesar de estar dispuesto a complacer en todo momento al artífice del encargo, como así refleja en su autobiografía en algún texto no exento de ironía.<sup>117</sup>

En cambio su producción está llena de retratos de mujeres de Fregenal, que no

117 “Cómo quiere usted la nariz señora? ¿La quiere griega o simplemente macedónica?” “¿Qué color ponemos a las niñas de sus ojos? ¿Verde, azul? ¿negro de mora, de pipa de sandía o de chirimoya? -el color de los ojos cambia como mágicos camaleones, con la luz. A la luna todos son casi del mismo color.- ¿Pongo el iris en el arco o en la aljaba?” “¿Cuántos quilos de cadera ponemos de menos, obesa y adorable señora?” Con las joyas otro que tal.” (Nertóbriga, 1955: 458)



pertenecían a una clase social acomodada. Algunos le acusaban de ser un buen pintor de los tipos humildes de su pueblo, pero con pocas habilidades para retratar a personajes que no perteneciesen a ese entorno tan concreto. (Nertóbriga, 1955: 458)

Trabajando con sus paisanas era como se sentía cómodo.<sup>118</sup> Durante su estancia



Ilustración 102. *Prisión y Muerte de la Pintura*. (Circa 1940)

en Huelva y Badajoz hizo bastantes retratos de encargo, ahora bien, Madrid fue otro cantar. Él afirma en sus memorias tajantemente: “*La sociedad madrileña, sin embargo, no me ha hecho retratista.*” (Nertóbriga, 1955: 457)

La alta sociedad madrileña pensaba que Hermoso no era un pintor elegante, que convertía en campesino a cualquiera que retratase, independientemente de la escala social a la que perteneciese. Esto no era

exactamente así, a juzgar por los trabajos de encargo que llegó a realizar, pero tal vez el hecho de que la fama le llegase gracias a una serie de obras de una temática concreta, hizo que lo encasillasen para siempre. Esta fue una espina clavada para el pintor durante toda su vida, ya que se veía capaz de hacer retratos de igual calidad o incluso mejor que los de Zuloaga u otros pintores de éxito.<sup>119</sup> Resignado, termina por afirmar en sus memorias: “*La sociedad me ignora a mí, y yo la ignoro a ella*”. (Nertóbriga, 1955: 460)

Otra de las piezas destacadas dentro de esta serie es la llamada *Prisión y Muerte de la Pintura*. En ella podemos ver a la joven que aparecía en otras obras, como *Charlatán*, personificando la inocencia de la pintura, una joven rubia que aparece tumbada en el suelo como si estuviera muerta. Junto a ella se encuentra un hombre que recuerda, en la forma en que está pintado, al *Coloso* de Goya. Ese ser corresponde por su rostro a la personificación de Eugenio D'Ors. Sostiene en sus manos hojas de periódicos, el “arma más mortífera” del filósofo según Hermoso. Mira a la figura yacente de la joven apoyado sobre su rodilla sin el menor atisbo de compasión. Parece simplemente estar esperando el desenlace fatal. Tiene garras en lugar de pies y por la espalda parecen salirle como dos cabezas más. Éste último detalle es difícil de interpretar. Tal vez esté identificando al crítico con el ser mitológico Gerión. Según cuenta la leyenda, este era un ser deforme con tres cabezas que habitaba en la Península Ibérica, encargado de cuidar de un rebaño de bueyes rojos. Dado que el buey es un

118 “Últimamente trato de hacer una numerosa colección de retratos, de muchachas sobre todo, para enriquecer nuestro acervo de retratos de la raza. Son mis duquesas, condesas y marquesas, racialmente más auténticas representantes de lo aristocrático de la estirpe; que no siempre va la belleza adscrita a los pergaminos, ni mucho menos al dinero.” (Nertóbriga, 1955: 461)

119 “Creo haber pintado en Madrid retratos, si no mejores, no inferiores a los que hacen los retratistas, digámoslo así, oficiales (...). Es pueril la creencia de que se pueda pintar bien a un hijo del pueblo y no pueda hacerse lo mismo con el de otra condición social más elevada. Hijos del pueblo hay verdaderos aristócratas, así como hay aristócratas como verdaderos hijos del pueblo, míseros físicamente. La aristocracia la da Dios, no un derecho ministerial.” (Nertóbriga, 1955: 457)



animal de carga acostumbrado a obedecer y que el rojo es el color de la bandera comunista, podemos pensar que se refiere a la legión de seguidores que tenía D'Ors, a los que Hermoso acusaba de propagar ideas bolcheviques puesto que para él toda teoría vanguardista estaba apoyada por ellos.

Debemos reconocer que no es fácil interpretar a este personaje, pero sabiendo el gusto del pintor por la mitología clásica y analizándolo morfológicamente creemos que es la hipótesis más probable.<sup>120</sup>

Detrás de él podemos ver una serie de papeles que están como volando, en los que hay dibujados ojos y bocas. Obviamente se refiere ahí a las críticas que “hablan” de lo que los críticos “ven”.

Justo por debajo y también aparentemente flotando en el aire encontramos una especie de pequeña imprenta. Ésta rezuma tinta por los bordes, pero curiosamente es tinta roja, por lo que podemos deducir que no es tinta sino sangre. La sangre a la que se refiere no es otra que la de los artistas que aparecen dilapidados y difamados en las críticas, en ocasiones muy duras, que escriben los partidarios del arte de vanguardia tachando a los academicistas de pacatos, reaccionarios y faltos de ingenio.

Si seguimos subiendo por la imagen hacia el ángulo superior derecho encontramos a un personajillo que corre portando papeles o periódicos en sus manos, con los brazos abiertos, vociferando semidesnudo de cintura para abajo. Puede que personalice en él a aquellos que propagan las ideas de D'Ors, a los que él no concede mayor grado de lucidez que a un niño pequeño, de ahí lo de ir medio desnudo. Estos seguidores hacían de amplificador escribiendo textos y artículos en el mismo sentido que el filósofo catalán y contribuían a la propagación de sus ideas.

Por último aparece, justo en el ángulo superior derecho, una figura que parece sacada de una pintura rupestre. Quizá el elemento más fácil de analizar puesto que se trata obviamente de una alusión a la Escuela de Altamira. El personaje prehistórico aparece en la misma posición que el vocero que le precede, a diferencia de que en lugar de papeles lleva un arco. Coherentemente recuerda así Hermoso que en la prehistoria no existía escritura, pero sí beligerancia como la que mostraban los acólitos de D'Ors.

En un primer momento, tras la Guerra Civil, instituciones como el Museo de Arte Moderno eran controladas por los miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando -como Hermoso- y por la Asociación de Pintores y Escultores. (Llorente, 1995: 229)

Esta situación fue cambiando paulatinamente pasando de ejercer un papel dominante a convertirse en residuales y perder incluso el apoyo de las autoridades políticas y culturales del régimen. Pero este fue un proceso gradual en el que tuvo que ver mucho el filósofo catalán. Para Hermoso fue una maniobra urdida lentamente, mediante la cual se fue apoderando del control de las instituciones culturales y tenía como único fin el aniquilamiento de la pintura -según la entendían los artistas conservadores-. La brecha la fueron abriendo una serie de críticos a los que podríamos calificar de “posibilistas”, que estaban a favor de un arte más acorde con los tiempos. Algunos provenían del fascismo y otros eran claramente independientes como Sánchez Camargo, Eugenio D'Ors y Lafuente Ferrari. (Llorente, 1995: 231)

---

120 “Aficionado a la lectura de los clásicos: el Arcipreste de Hita, el bachiller Rojas, Lope, Santa Teresa..., con predilección Quevedo y sobre todos Cervantes. Conoce las traducciones de los griegos y los latinos”. (Conde, 1927: 128)

Si en un primer momento, tras la Guerra Civil, buscamos a una serie de pintores que gocen del favor del régimen, estos son precisamente los academicistas: López Mezquita, Marcelino Santamaría, Hermoso, Llorens, Valentín Zubiaurre... destacando entre ellos Fernando Álvarez de Sotomayor, amigo personal de Franco y, a la sazón, director del Museo del Prado. Todos ellos eran enemigos acérrimos del arte abstracto. (Bonet, 1981: 163)



Figura 103. *La Muerte y un Desnudo*. (1940)

Más tarde serán algunos de los que, tras el proceso de asunción del arte de vanguardia como el más útil para la dictadura, sufrirán en sus propias carnes las duras críticas que Hermoso denuncia en este cuadro.

Una de las obras más oscuras y tétricas que componen la *Serie Nertóbriga* es la llamada *La Muerte y un Desnudo*. En ella encontramos a un grupo de personajes que rondan a una joven desnuda que se encuentra en primer plano. Es el

punto de máxima iluminación del cuadro y no es casual. Se trata de la personificación de la pintura. Nuevamente vemos cómo la representa como una joven rubia, al igual que ha sucedido en obras anteriores. Tapa pudorosamente su desnudez e intenta protegerse del acoso que sufre por parte de un esqueleto que la acecha por la espalda. Ella intenta protegerse con un brazo mientras que, entre las piernas, una especie de serpiente verde la mira fijamente preparándose para atacarle. Evidentemente se trata aquí de una metáfora, pues la joven acosada no es más que la plasmación gráfica de lo que, a juicio de Hermoso, está sufriendo la pintura en esos días.

Él cree que con la proliferación de las ideas vanguardistas la pintura va inexorablemente hacia la muerte, al menos la pintura como se ha concebido hasta el momento.

No es de extrañar que la personificación de la pintura sea un desnudo femenino puesto que durante siglos ha sido considerado como, como decía Goya, el “arte más elevado”. Dentro del debate que se libraba entre renovadores y reaccionarios, el concepto de la belleza era sumamente importante: qué era bello y qué no o si era necesaria la búsqueda de la belleza en el arte, eran dos de los temas más polémicos dentro de esta lucha dialéctica. Para un artista academicista como Hermoso, el desnudo femenino es la base de todo, puesto que los artistas se forman dibujando y pintando este tipo de motivos. Es un concepto completamente reaccionario de la belleza, pero era el que primaba dentro del grupo de los conservadores.

El mundo de la academia le debía mucho al desnudo clásico y atacarlo a él era como atacarles directamente a ellos. Sin embargo para los renovadores era un icono de lo caduco del arte academicista, algo que había que eliminar, un auténtico símbolo,

puesto que atacándolo a él se atacaba también al sistema académico que, a juicio de ellos, era responsable del inmovilismo y la pacatería más absoluta. Acabando con la preponderancia de ese tipo de formación academicista se acababa con la perpetuación de los valores académicos.

La serpiente verde con rostro humano hace alusión a los males que acechan a la pintura. Las connotaciones negativas de la serpiente son muy abundantes a lo largo de la historia del arte y, una vez más, el artista la usa aquí como símbolo de las tentaciones de muchos artistas de dejarse influir por las teorías renovadoras. El “modus operandi” de este animal es siempre sibilino, del mismo modo que la crítica vanguardista va extendiendo su influencia de manera progresiva y silenciosa. Poco a poco pero de manera inexorable, tentando a los artistas para atraerlos hacia su terreno, como fue tentado Adán en el paraíso. Esta es una referencia bíblica de libro. Aquí el pintor intenta avisar a aquellos que dudan entre permanecer firmes en sus ideas o dejarse arrastrar por las nuevas.

Hay otros tres personajes más que, situados en la mitad derecha de la obra, completan la escena. En el centro de ellos está Lucifer. Este término significa “reluciente”, “brillante”, “portador de la luz”. Tal vez por ello lo representa con una aureola sobre la cabeza y el rostro iluminado sobre el resto del cuerpo. Cuando Lucifer se rebela contra Dios, se le cambia el nombre por Satanás que significa “oponente”, “opositor”, “adversario” o “acusador”. Todos estos términos le vienen como anillo al dedo a los artistas y críticos renovadores -desde el punto de vista de Hermoso, claro está-.

Con sus brazos rodea a los otros dos siniestros personajes. Formalmente son similares puesto que los dos tienen la tez grisácea y mortecina, llevan joyas y coronas y le ofrecen a la pintura todo tipo de objetos preciosos. La diferencia entre ellos estriba en que uno es un anciano y el otro un niño desnudo. Con esto puede que esté haciendo referencia a los dos tipos de partidarios de las teorías vanguardistas, gente de edad avanzada como D'Ors y gran número de artistas y críticos de corta edad que, llevados por el ímpetu de su juventud y escasa experiencia, son el caldo de cultivo ideal para estas teorías.

Ambos utilizan las piedras preciosas como ofrendas a la pintura para atraerla hacia sí. Esto es una representación de la forma en que se postulaban los renovadores frente a los academicistas. Ellos se veían como los regeneradores de la escena artística que estaba putrefacta por culpa del sistema académico que mantenía al arte anquilosado y le privaba de toda posibilidad de regeneración. Ellos eran los encargados de crear un arte para los nuevos tiempos, acorde con la nueva sociedad y estilo de vida. Los que se uniesen a ese movimiento serían los artistas del futuro. Todos estos conceptos positivos con los que se identificaban frente a los negativos con los que calificaban a los conservadores, son representados aquí como las joyas y brillantes que son ofrecidos a los artistas para conseguir su adhesión. Son las tentaciones que usa el demonio para lograr su objetivo, en este caso la muerte de la pintura.

Hay que mencionar la presencia de un personajillo, que recuerda a los que aparecen en las tiras cómicas. Está en la parte inferior del cuadro y tiene forma de escorpión con cabeza humana. La cabeza, cómo no, es la de Eugenio D'Ors y el hecho de que lo personifique en este animal no es casual. El escorpión es temido por los efectos de su picadura, igual que era temido por los reaccionarios el filósofo por el aguijón de su pluma.

Todo el cuadro está bañado por una densa atmósfera que impide ver el espacio

en el que se encuentran los personajes, lo hace indefinido y como parte de una especie de ensoñación o pesadilla. Es, como hemos dicho antes, uno de los cuadros más oscuros y tétricos de Hermoso, acorde con el drama que él creía estar viviendo en primera persona.

Otro cuadro realmente inquietante de los que conforman esta serie es el que lleva por título *Sección de los Percebes o Infierno*. En ella aparece en primer plano lo que parece ser una representación de la mitológica Hidra de Lerna. Ésta era un monstruo acuático con múltiples cabezas que custodiaba una puerta al inframundo que existía bajo el mar. Lo curioso es que, en este caso, las cabezas del animal son cabezas de algunos



Figura 104. *Sección de los Percebes / Infierno*. (S/F)

de los personajes más conocidos de la crítica de arte en España. Por un lado, como cabeza prominente que ocupa el lugar central de la imagen tenemos nuevamente a Eugenio D'Ors que surge del agua con una expresión amenazante; a su izquierda otra cabeza que probablemente corresponde a Francisco Cossío; enfrentada a éste en el margen derecho, la que puede pertenecer a Santos Torraella y, en el ángulo inferior derecho, otra que por la morfología podría ser la de Valle

Inclán<sup>121</sup>.

Dos cabezas más aparecen aunque de una manera distinta puesto que están incompletas, como si se estuvieran desintegrando. Por su aspecto podrían corresponder a José Camón Aznar (a la izquierda de D'Ors) y a Enrique Lafuente Ferrari (a su derecha). El motivo por el que puede haber representado a estos últimos de diferente manera es porque pertenecen a un sector de la crítica más afín a las ideas conservadoras, mientras que los otros apuestan más abiertamente por el arte de vanguardia. Es la decadencia de unos frente al auge de los otros.

Cuenta la leyenda que cuando a Hidra le cortaban una cabeza le salían varias en su lugar, algo que podemos relacionar con la imposibilidad de luchar contra los renovadores, dado que estos parecen multiplicar su influencia con el paso del tiempo.

Tras el grupo de cabezas que forman la figura de la Hidra encontramos a un personaje que se hunde en el agua aparentemente después de haber saltado desde una barca, ahora vacía, que hay tras de sí. Este elemento aparece también en la obra *El Jardín de las Delicias* de El Bosco, donde representa a aquellos que se lanzan sin pensarlo y caen en las garras de la lujuria, el exceso y el pecado. En este caso todo esto

121 “Es puramente teórica la ferocidad de los artistas y literatos. Oyendo hablar a Valle Inclán pudiérase pensar en los antropófagos, y sin embargo aquel hombre era más vegetariano que carnívoro, y según me asegura Miguel Nieto era Valle un hombre buenísimo.” (Nertóbriga, 1955: 597) No podemos afirmarlo con total seguridad puesto que le faltan sus típicas gafas, pero los rasgos sí se parecen ostensiblemente a los del escritor gallego.

es la vanguardia, y Hermoso cree que son muchos los que abrazan estas ideas sin pensar que lo que están haciendo es hundirse irremisiblemente.

En el ángulo superior derecho, un grupo de personas tratan de salvarse de caer al agua tomando las embarcaciones como tabla de salvación. La escena recuerda a la *Balsa de la Medusa* de Gericault, y representa a aquellos que como Hermoso se resisten a caer en las garras de los renovadores. Algunos no lo consiguen y tan sólo se ve ya de ellos una mano agitándose antes de hundirse para siempre.

Del cielo parece caer un animal que aparenta ser un perro. Es difícil saberlo, pero quizá sea una alusión al cuadro *Perro Semihundido* de Goya. Esta obra está considerada como una de las que marcan el inicio de la modernidad, y fue tremendamente elogiada por los fundadores del grupo El Paso entre otros. Punto de inflexión para muchos, es considerada el primer cuadro surrealista y puerta de lo que iba a ser la nueva pintura. La ausencia de formas en la mayor parte de la imagen hace que las texturas ocupen casi toda la superficie del cuadro, creando una atmósfera parecida a la que posteriormente veremos en Turner y que algunos pintores abstractos, como Tapies, querrán imitar. Si eliminásemos el perro, sería al primer cuadro abstracto de la historia.

Pero Hermoso pinta a su perro cayendo desde el vacío hasta el agua, mostrando así su disconformidad con el planteamiento anterior. Él no cree en la autonomía de la pintura. La forma debe imitar a la realidad y sin ésta no puede existir el arte.

Esta obra de tintes apocalípticos viene a remarcar la angustia que vivió el pintor en sus últimos años de vida. Sentía que su lucha acabaría inevitablemente en derrota, y con ella la pintura desaparecería inexorablemente. Su enemigo era como la Hidra, pero a diferencia de lo sucedido con Heracles, a esas alturas él ya sabía que no iba a poder vencerla.

Otra pieza a destacar dentro de las que componen este grupo es la titulada *Al Templo de Minerva*.<sup>122</sup>

En la imagen vemos a un grupo de artistas que se dirigen todos juntos hacia un lugar, y que a la vez que avanzan gritan para llamar la atención de cualquiera que los vea.

En primer término, en el ángulo inferior derecho tenemos a un hombre que lleva un lienzo pintado bajo el brazo. Es de mediana edad y tiene una pose realmente extraña, difícil de interpretar. Parece alguien apocado, alguien que se deja llevar, alguien en definitiva sin personalidad. Hermoso acusa en ocasiones a sus compañeros artistas de dejarse influenciar por las ideas vanguardistas porque este tipo de arte les permite suplir su falta de talento y de inteligencia. Este puede ser el tipo de persona al que representa esta figura.

---

<sup>122</sup> Lamentamos no tener una reproducción en color de esta obra, pero con la fotografía de la misma que aparece en las memorias de Hermoso podemos hacer un análisis pormenorizado.



Al lado, justo a su izquierda tenemos a otro que lleva un hacha en una mano y un rollo de papel en otro. Es el prototipo de crítico que no dudaba en renegar de todo lo antiguo y defender el nuevo arte como único arte posible. Para conseguir que el arte moderno triunfe no tiene el menor problema en “hacer leña del árbol caído”, machacando a los artistas academicistas y despreciando su trabajo en artículos de periódicos y revistas especializadas. A pesar de llevar traje y chaqueta, Hermoso lo pinta con aspecto de hombre rústico y tosco.<sup>123</sup>

Más a la izquierda aún aparece un joven artista, con un cuadro bajo el brazo, joven por su aspecto imberbe, y con cara de buena persona. Lleva su mano en el pecho como símbolo de su honestidad. Es más que probable que represente al tipo de artista joven que se deja arrastrar por estas ideas debido a su juventud e inexperiencia.<sup>124</sup> Como detalle decir que lleva una pajarita o lazo de ascendencia romántica o decimonónica.

Por último no podía faltar el blanco preferido de las críticas de Hermoso. Tras de estos tres personajes se puede ver nuevamente a un hombre mayor que muy probablemente sea Eugenio D'Ors. Está con los brazos en alto jaleando al resto de participantes en el tumulto. Él es el agitador principal, el maestro de ceremonia, y sin él nada de esto estaría sucediendo, o al menos así lo creía Hermoso.



Figura 105. *Al Templo de Minerva*. (S/F)

probablemente sea Eugenio D'Ors. Está con los brazos en alto jaleando al resto de participantes en el tumulto. Él es el agitador principal, el maestro de ceremonia, y sin él nada de esto estaría sucediendo, o al menos así lo creía Hermoso.

Todos juntos se dirigen como reza el título a un lugar, *Al Templo de Minerva*. Ésta es la diosa de la guerra, la civilización, la sabiduría, la estrategia, las artes, la justicia

y la habilidad. En este caso nos importa sobre todo el hecho de que es la diosa de las artes, y teniendo en cuenta esto, podemos hacer dos lecturas diferentes de este cuadro: por un lado estos personajes pueden ir dispuestos a asaltar, profanar y destruir metafóricamente el templo del arte o, por otro, quizá nos esté hablando de cómo en el Círculo de Bellas Artes, que tanto ha frecuentado desde que llegó a Madrid, cada vez son más los partidarios de las ideas renovadoras que defienden sus postulados abiertamente y descalifican a los conservadores en los propios salones de socios (recordemos que el símbolo del Círculo de Bellas Artes es la imagen de la diosa griega Atenea, que los romanos llamaban Minerva).<sup>125</sup>

¿En manos de quien está el arte y la pintura?, ¿en manos de estos hombres?. En

123 “Es cosa corriente que el crítico adule a la juventud, a veces a la más inepta, y celebre bien los balbuceos pictóricos, bien los literarios, que casi siempre se quedan en balbuceos, a la par que desprestigian a un escritor conocido y de nombre glorioso, o al pintor, o al escultor, de nota... que estorban su maléfica propaganda”. (Nertóbriga, 1955: 550)

124 “La juventud es inexperta, sencilla y noble. Da oídos a cantos de sirenas falaces. Yo los di en mis tiempos juveniles”. (Nertóbriga, 1955: 550)

125 “Siento haber escrito que se disparan hacia otros mundos estos hombres, porque más que dispararse ellos, disparan sus fusiles, fusileros intrépidos, copiando disparatadamente a las estatuas griegas, a los vasos griegos, a los retratos ataúdicos, después de saquear lo asirio-caldeo y lo egipcio, y de haber desayunado lo troglodítico y rupestre”. (Nertóbriga, 1955: 275)

esta pieza Hermoso presenta una imagen que recuerda a las turbas descontroladas que durante la Guerra Civil llevaron a cabo profanaciones, saqueos e incendios de iglesias por toda la geografía española. Utiliza nuevamente este tipo de iconografía tan dramática pero tan cercana en el tiempo, para denunciar la situación a la que creía les iban a llevar estos artistas de vanguardia.

Sin duda un episodio que debió resultar muy duro para él fue el sucedido durante la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1945. En esas fechas se convocó un Congreso Nacional de Artistas en el Círculo de Bellas Artes, al que además de asistir artistas lo hicieron también críticos de arte. Se debatió largo y tendido acerca de la problemática de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes: su organización, su utilidad, la formación de los tribunales, la orientación de los premios y reconocimientos... (Llorente, 1995, 152)

*El caso es que en las conclusiones se exigieron cambios y reformas inmediatas en estas convocatorias. El motivo fue que llegaron a la conclusión de que estaban manipulados por los miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que además de funcionar toda clase de amiguismo y moverse por influencias, concedían los premios a lo más pacato, aburrido y a la estulticia más ostentosa. (Bonet, 1981: 206)*

Este episodio, que Hermoso vive como una profanación, puesto que se produce en los salones del Círculo de Bellas Artes (es como su segunda casa desde que llegó a Madrid) fue el que motivó la carta de protesta al presidente de la Exposición Nacional firmada con seudónimo que anteriormente hemos citado. Es fácil entender lo que sintió Hermoso cuando en las instalaciones de una institución tan querida para él se habló en ese tono sobre los artistas academicistas y sobre la conveniencia de acabar con el control de la Academia sobre la organización de las Nacionales. El “templo” de la cultura que hasta ahora había sido el Círculo de Bellas Artes fue ocupado esos días por quienes venían, con proclamas y manifiestos, a acabar con el orden establecido. A partir de ese momento sabía que tenía al “enemigo” en casa y que ya nada volvería a ser igual.

Sirva como fin a este bloque sobre el devenir del arte la obra titulada *Yo me Callo*. Esta es una pieza de un tamaño algo mayor que las anteriores y de un grado de acabado y terminación superior, tal vez porque se trata de un autorretrato y para Hermoso el tema lo merezca. En ella aparece representado con una capa negra sobre los hombros,- símbolo de la inmortalidad pero también de la españolidad- traje de chaqueta y una pajarita con dos tibias y una calavera. Evidentemente va vestido con ropas elegantes porque va a una ceremonia que lo requiere. Esta no es otra que un entierro, pero el difunto no es una persona, sino la pintura en general. En algunos libros como la monografía de Francisco Lebrato el título que acompaña a esta obra es *Entierro de la Pintura*, (Lebrato, 1984, 167) aunque nosotros nos quedamos con el anterior puesto que es el que el propio autor le da en sus memorias.

En la mano izquierda lleva un fémur a modo de bastón de mando, lo que le confiere un aire de maestro de ceremonias. No pocas veces había vaticinado que la propagación de las tendencias vanguardistas acabaría por hacer desaparecer la pintura como manifestación artística. Nada más lejos de la realidad como se ha podido comprobar con los años. Lo que sí es cierto es que hubo un punto de inflexión tras el que nada volvió a ser lo mismo, ni la definición de lo que es arte, ni los géneros artísticos, ni la idea de belleza, ni la composición de la escena cultural en sí.

La indumentaria de Hermoso es bastante macabra tanto por el hueso humano que porta en la mano izquierda, como por el detalle de la pajarita con las tibias y la calavera. Es un atuendo perfecto para la “celebración de la muerte” a la que está asistiendo en esos días.

El emplazamiento que elige para la escena no es menos tétrico. Se trata de una especie de cementerio gigantesco, donde los nichos aparecen distribuidos en hileras interminables.

El pintor parece estar sentado sobre unas tumbas que tienen las lápidas entreabiertas y por las que asoman los muertos que parecen querer salir al exterior. Son una especie de zombis. De algunos de los nichos del fondo también salen los muertos que han sido previamente enterrados allí. Quizá nos esté tratando de decir que ellos, los artistas academicistas, siguen luchando a pesar de saber que su guerra está perdida contra todos aquellos que los quieren enterrar en vida, que los acusan de decrepitos y caducos. Ellos están dando la batalla y la darán hasta sus últimas consecuencias. A pesar

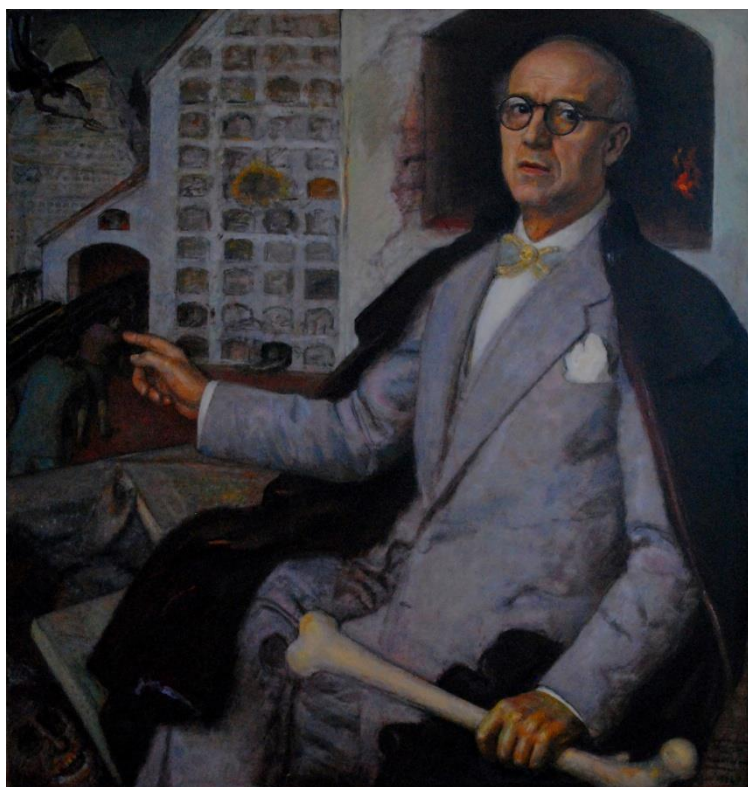


Figura 106. *Yo me Callo / Entierro de la Pintura* (1954)

de que les acusen de pertenecer a instituciones como la Academia que califican de anquilosada, desfasada y decrepita. Los muertos se rebelan.

Con la mano derecha el pintor nos señala hacia una puerta por la que entra una procesión ataúdes. Estos entierros masivos pueden relacionarse con las feroces críticas que reciben como grupo los artistas academicistas, reforzando la teoría de campaña orquestada contra el colectivo completo. Esta persecución contra ellos dejará muchos “cadáveres”

entre los compañeros, entiéndase siempre en el

sentido figurado. Pero a la vez que los entierran a ellos, Hermoso afirma que los vanguardistas entierran también a toda la tradición de la historia de la pintura, puesto que entiende que renuncian a ella y que los movimientos renovadores parten de una enmienda a la totalidad a la historia del arte anterior a ese momento. No en vano artistas como Marinetti propusieron lo siguiente en 1909 en el Manifiesto Futurista: “Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias variadas y combatir el moralismo, el feminismo y todas las demás cobardías oportunistas y utilitarias.”<sup>126</sup>

Desde lo alto, esta procesión de ataúdes va acompañada de una representación

<sup>126</sup> El Manifiesto futurista fue escrito por Marinetti en 1908 y publicado por *Le Figaro* en Francia en 1909. Supone el punto de partida del movimiento futurista, pero también será precursor de otros como el surrealista.



de Lucifer -el artista rebelde-, que sobrevuela con su tridente la comitiva y vigila que todo salga según lo previsto.

En un último término, aparece un elemento no menos interesante. Se trata de una pirámide gigantesca. La inclusión de ésta en el cuadro puede obedecer a dos posibles hipótesis: la tan de moda en aquella época conspiración judeo-masónica (la más probable), o la referencia a los Estados Unidos de América como cómplices necesarios para la implantación en España de las vanguardias artísticas, fundamentalmente del apoyo a artistas que trabajan la abstracción. En esos años se estaba produciendo un fenómeno en América de reconocimiento de una serie de artistas españoles vanguardistas gracias a la repercusión que estaban teniendo una serie de exposiciones en diferentes ciudades del país de artistas españoles. Se les presentaba como los representantes del arte español de momento, algo que obviamente a Hermoso no debía parecerle nada bien.

### 3.2.6 Reconocimientos y méritos.



Figura 107. *Caído en Desgracia*. (S/F)

En este apartado queremos analizar las piezas de la *Serie Nertóbriga* en las que Hermoso trata temas relacionados con la consecución de premios y reconocimientos en el período que abarca desde la posguerra hasta finales de los años cincuenta.

La obra titulada *Caído en Desgracia* nos presenta a un artista anciano, en el final de su vida, desnudo y

recostado, dejado a su suerte. La desnudez del personaje -que es el propio pintor por lo que hablamos de un nuevo autorretrato- se debe a la representación del concepto de igualdad ante la muerte. Él se siente mayor, y ve como sus días se acaban. Según la creencia cristiana, tras la muerte llegará el juicio final, y en él tendremos que rendir cuentas independientemente de cuál haya sido nuestra posición social en el mundo. La muerte nos iguala a todos, y la mejor forma de representar esto es hacerlo sin ropa, puesto que de esa manera es imposible clasificar a un individuo ni determinar su estatus u origen. Hermoso se presenta así ante nosotros, para que lo juzguemos únicamente por sus actos.

El lugar donde aparece recostado es una roca, un lugar frío y duro. La elección no es casual, puesto que en numerosas ocasiones se hace referencia a emplazamientos similares como lugares donde han vivido mártires y santos (no olvidemos que él se considera a sí mismo un mártir de la pintura condenado al ostracismo por no asumir las teorías de la vanguardia). La iluminación del cuadro podría llevarnos a pensar que se encuentra en una cueva, algo que casaría muy bien con la idea que tiene de sí, un tanto

asceta. Este entorno es muy habitual en las historias que cuentan las vidas de los santos, lugares misteriosos y oscuros apartados del mundanal ruido. Para él su cueva es su estudio y la dura y fría roca es el entorno que le rodea, un entorno que él considera hostil. En estos años se siente ninguneado por la sociedad y desprestigiado por muchos compañeros de profesión, por no hablar de la opinión que han vertido sobre él algunos críticos. Ese es el martirio que él vive por mantenerse firme en su “fe”, como los Santos de la historia de la Iglesia.

Podría pensarse que tras la Guerra todo le sonreiría, pero los derroteros que tomó la cultura y la política fueron distintos a los que él había esperado. Un hecho como su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que debe calificarse como un gran éxito teniendo en cuenta los orígenes humildes de Hermoso, quedó empañado por las críticas hacia el retrato de su hija Rosario que entregó en el nombramiento. Además de esto, en el discurso de posesión emitió juicios que empezaron a fraguarle un futuro complicado. (Nertóbriga, 1955: 705)

En sus memorias afirma que:

*“Todas mis desgracias puedo decir que nacieron de mis discursos. La gente de pluma no perdona que un pintor no sea un pobre mucamo, un lacayuelo, un idiotilla...”* (Nertóbriga, 1955. 729)

Junto a él hay un jarro de barro como los que se usaban para el agua o el vino, y un mendrugo de pan. Claramente alude a los escasos reconocimientos que tuvo durante esos años. La expresión estar a “pan y agua” se usa para decir que tan sólo se tiene lo básico para subsistir. Ciertamente, si Hermoso no hubiese sido Académico y profesor en la Escuela de Arte lo habría pasado mal, porque no tuvo éxito en los concursos a los que se presentó y los encargos tampoco abundaban. Gracias a su trabajo estable como profesor y a su cargo, llevó una vida sin muchos lujos pero con una buena posición económica.

Alrededor de la figura tumbada del pintor aparecen una serie de personajes, cada uno con su valor simbólico. En el ángulo inferior izquierdo aparece una cabeza de hombre que se lleva el dedo pulgar a la nariz en señal de burla.

El ángulo inferior derecho está reservado para Eugenio D'Ors, Cossío y otro personaje que no podemos identificar. Parecen estar gritando y alegrándose de su desgracia.

Si subimos hacia la parte superior derecha encontramos una especie de sombra oscura que corre hacia él con un palo en la mano en actitud amenazante. Puede estar refiriéndose a una especie de fuerza oscura o “mano negra”, auténtica instigadora de la campaña de desprestigio hacia su persona. La figura viene subida en unagran hoja de papel a modo de alfombra voladora, por lo que deducimos que hace alusión a las críticas periodísticas y la prensa especializada.

A la izquierda de la sombra aparece una cabeza de hombre joven que se lleva el dedo índice a la boca mandándolo a callar. No son pocas las ocasiones en que Hermoso acusa a los artistas jóvenes de, debido al ímpetu y la inexperiencia propios de su edad, ser los más atrevidos y agresivos contra el estamento académico al que él pertenece.

Por último un personaje que en lugar de manos tiene garras parece querer lanzarle una piedra mientras le grita. Tiene delante de sí una hoja de papel en el que hay abocetado un escudo similar al de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



De este modo quiere remarcar que algunos de los más duros ataques venían de personas que incluso pertenecían a la misma institución que él, como D'Ors.

Esta visión es una forma de entender un proceso inexorable, como es el de la superación del modelo académico decimonónico por el arte de vanguardia y la nueva organización del mercado del arte y la crítica, como una cuestión personal. Es cierto que dentro de los artistas academicistas Hermoso fue uno de los más beligerantes, pero ciertamente, ver esto como una conspiración exclusivamente contra él, es no entender la

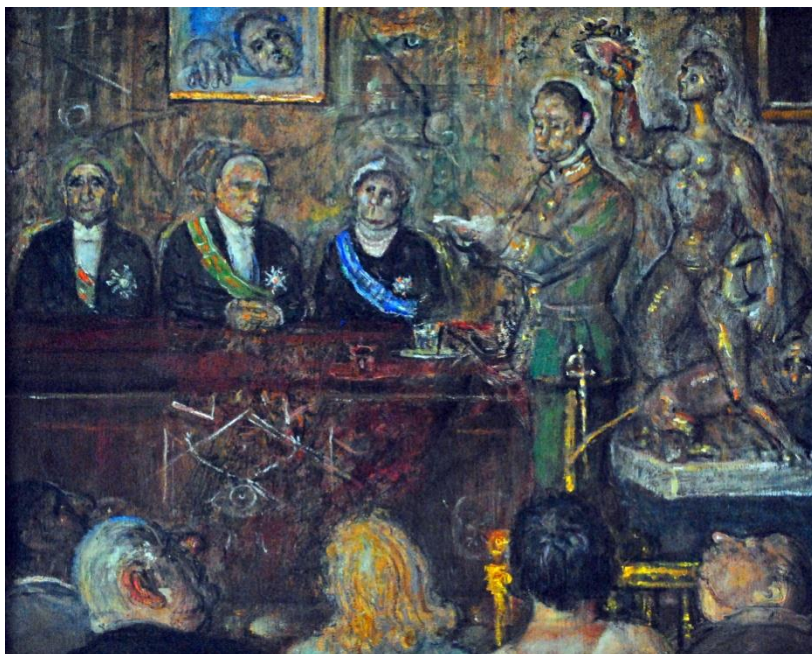


Figura 108. *Tribunal*. (S/F)

situación. De todos modos, ya era una persona ciertamente mayor proveniente de otro mundo y, a esas alturas, ni quería ni podía entender el camino que había tomado el arte.

Otra de las obras francamente jugosas de las que conforman la serie que estamos tratando es la llamada *Tribunal*. En ella vemos una especie de

sala de audiencias en la que tres personajes

que parecen magistrados, se encuentran sentados mientras escuchan a un cuarto que parece leer un veredicto o sentencia. La obra vuelve a tener ciertas reminiscencias del mundo de Solana y en algunas de las caras de los magistrados encontramos deudas más que evidentes con el ya citado James Ensor.

Si empezamos el análisis por los tres magistrados o miembros del tribunal no podemos evitar acordarnos -pues creemos que el número no es casual-, de los tres monos sabios o místicos del código moral chino *Santai*, la filosofía que promulgaba el uso de los tres sentidos en la observación del mundo. El significado de estos animales es el siguiente: no ver el mal, no escuchar el mal y no decir el mal. Aludiéndolos en este cuadro Hermoso puede estar criticando a aquellos que se rinden ante el sistema. Estos tres personajes han sido empleados numerosas veces para simbolizar una especie de sometimiento al poder establecido. De izquierda a derecha el primero parece estar mudo y no tener nada que decir, el del medio parece no querer ver y agacha la cabeza mientras cierra los ojos, y el último parece no escuchar puesto que mientras se lee el veredicto aparenta estar completamente ajeno a la situación. Recordemos que cuando Hermoso hace esta obra lleva algunos años sin conseguir premios ni reconocimientos y acumulando malas experiencias en votaciones y jurados.

La mesa que está colocada delante de los tres miembros del tribunal tiene en su frontal un dibujo que recuerda a los emblemas utilizados por la masonería, denunciando así la influencia de esta sociedad secreta sobre éstos, que se ven mediatizados a la hora de tomar sus decisiones. Esto es una referencia a uno de los típicos enemigos de España y de la tradición en los años de la dictadura.

La figura que lee en público el veredicto o fallo es una persona de uniforme. Muy probablemente sea una alusión directa a la connivencia entre los poderes del Estado -recordemos que en esos momentos España es un régimen dictatorial en el que son los estamentos militares los que detentan el poder- y el resto de agentes propiciatorios del linchamiento de los artistas academicistas. En los primeros años tras la Guerra Civil Hermoso tenía la esperanza de que su situación mejorase, y así fue durante un tiempo, hasta que las tornas comenzaron a cambiar por los intereses políticos a los que ya hemos hecho alusión con anterioridad. El respaldo de las autoridades del régimen a los artistas conservadores duró pocos años, y esto Hermoso no lo perdonará nunca, siempre se sentirá defraudado.

El militar que lee tiene tras de sí la caricatura de una escultura clásica que porta una corona de laureles y la sostiene sobre la cabeza de éste. Es un atributo propio de los generales victoriosos en la cultura clásica pero, en este caso, al haber pintado la estatua de manera grotesca parece querer burlarse de él en lugar de elogiarle. Para una persona como Hermoso que pensaba que tras la guerra se iba a acabar con los desmanes que la vanguardia artística había llevado a cabo durante el período de la II República, era incomprensible cómo la victoria del bando nacional no conllevó la reafirmación del sistema académico y sus instituciones por el Nuevo Estado. En cambio, como se vio pocos años después, la reacción conservadora de los primeros años se fue diluyendo y muchos de los artistas y críticos que componían la escena vanguardista previa al conflicto, fueron poco a poco rehabilitados uniéndose a la nueva hornada.<sup>127</sup> ¿Qué clase de victoria era aquella que dejaba todo como estaba o incluso lo empeoraba?

Por si no hubiera quedado clara la postura frente al poder político (militar) el león que hay al pie de la escultura, símbolo del poder y la fuerza, orina sobre el sable del oficial. Este es un signo claro de que el descontento de Hermoso es con las élites y no con los soldados rasos. Los oficiales son los que llevan sable con sus uniformes de gala, y la espada es el símbolo del mando, por lo que es contra ellos contra quienes dirige sus ácidas críticas.

Al fondo de la sala, en la pared cuelga un cuadro que en los tribunales suele representar al Jefe del Estado. En este caso la persona que aparece no es otra que la cara de D'Ors que se asoma clandestinamente como si el cuadro fuese una ventana e intenta mirar por ella sin llamar la atención. Él es la autoridad que maneja los hilos de todo, él es el factótum de la escena y sus tentáculos llegan hasta todas partes para controlarlo todo, aunque sea de manera sibilina.

Por último decir que el público de la sala está compuesto por dos señoras a las que vemos de espaldas y dos caballeros que están de perfil. Gracias a esto podemos ver sus caras regordetas de aspecto un tanto bobo.<sup>128</sup>

Las experiencias de Hermoso en los tribunales fueron numerosas, y ya en 1926 le nombraron parte de uno como secretario para seleccionar a los aspirantes a las Pensiones del Estado en Roma. En ese caso otorgaron la de paisaje a Gregorio Prieto y la de figura a Chicharro hijo. Tras esto tuvieron que llamar a la policía y salir escoltados

---

127 “Buena parte de la crítica de la posguerra fue la misma que la de los años 30. Desaparecieron - principalmente en el exilio- críticos importantes como Juan de la Encina, Ramón Gómez de la Serna y Margarita Nelken. Al final de los 40 resurgieron algunos que habían estado en silencio y otros nuevos.” (Llorente, 1995, 223)

128 “Entre el público, sin embrago, se da el caso del desconfiado que presta oídos a lo que dicen los maledicentes, iconoclastas, en conversaciones y en periódicos, muy al revés que cuando se trata de políticos, que no les hace caso.” (Nertóbriga, 1955: 594)

porque un grupo de exaltados quería agredirles. A él le acusaron de estar sobornado con la Medalla de Honor (algo que al poco tiempo se vio que no era cierto). (Nertóbriga, 1955: 502). Ahí comprobó en primera persona que aquello de juzgar era un trabajo en el que es imposible contentar a todas las partes.

Años más tarde, en la primera Exposición Nacional de Bellas Artes de la República, el jurado fue elegido por sufragio. En ese caso fue Hermoso el que no quedó en absoluto conforme con la concesión de premios. Según él, el jurado había hecho claramente concesiones de tipo político, pero la verdad es que analizando con perspectiva la trayectoria de estos certámenes, no sucedió nada que condicionase el resultado diferente a lo que posteriormente pasase en las primeras exposiciones de posguerra. En la primera convocada tras la guerra se cambió nuevamente el reglamento sustituyendo el del 36, aduciendo que las obras premiadas debían adaptarse al espíritu del Nuevo Estado. (Llorente, 1995: 140)

La convocatoria de 1943 tuvo duras críticas a su funcionamiento y a la calidad de la selección y la de 1945, que fue acogida de modo exultante por el sector conservador, levantó un revuelo considerable entre los renovadores que exigieron inmediatamente cambios. El caso es que tras la Guerra Civil se repetía una y otra vez una especie de endogamia entre los jurados y los miembros de la RABASF, teniendo esto como resultado una estrecha relación entre premiados, jurados y profesores de la Escuela Superior de Bellas Artes. (Llorente, 1995: 156)



Figura 109. *Hombre Ilustre*. (S/F)

El problema para él vino cuando el viento giró, las Exposiciones Nacionales comenzaron a perder importancia en el panorama artístico en detrimento de otras convocatorias y la institución académica se fue encontrando cada vez con menor capacidad de control convirtiéndose poco a poco en una institución casi residual. Éste es el momento que Hermoso pretende representar en este cuadro. Esa transición hizo que o bien algunos artistas academicistas quedaran sin reconocimientos oficiales al final de su trayectoria o, como a Hermoso, le llegara bastante tarde (la Medalla de Honor se la concedieron en 1948) tras numerosos intentos fracasados.

La obra titulada *Hombre Ilustre* muestra a un señor vestido con frac al que no le caben más bandas en el pecho -puesto que le llegan por debajo de la cintura-, ni condecoraciones -que se extienden más allá del hombro y le llegan hasta la muñeca-.

Esta es evidentemente una imagen satírica en la que Hermoso lanza sus dardos contra aquellos que gozan del reconocimiento oficial sin, a su juicio, merecerlo.<sup>129</sup> Estos

129 “Esto de estimular a los hombres con honores, lo creo muy puesto en razón. Antes pudiera yo tener mis dudas sobre esto, pero ya no las tengo: veo que todos los regímenes crean honores que distribuir entre las distintas disciplinas que integran el gran conglomerado estatal; ¿quién iba a pensar que el bolchevismo había de ser en esto tan burgués y tradicionalista?. Es de maravilla ver cómo los dirigentes se condecoran unos a otros...” (Nertóbriga, 1955: 371)



acaparan todos los honores y son los personajes de moda en todos los eventos sociales, mientras que otros artistas de mayor valía se encuentran inmersos en el ostracismo.

El personaje “hiper-condecorado” es una persona de edad puesto que lo representa calvo, así que está recogiendo los frutos del trabajo al final de su carrera.



Figura 110. *La Gloria y sus Elegidos*. (S/F)

Tiene un poco cara de bobo, con lo que Hermoso nos recuerda que no hace falta ser muy inteligente: en ocasiones lo más importante es estar ahí, lo demás puede llegar con el tiempo. A veces lo mejor para mantenerse es no hacer nada, de manera que puedas sortear los vaivenes de la política. Según él siempre tendrá menos problemas un necio como éste que sepa ponerse de perfil en las situaciones complicadas, que una persona inteligente que sea consecuente con sus

convicciones.

El tipo del personaje nos evoca la expresión “estómagos agradecidos”. Este tipo de individuos saben moverse bien en las altas esferas y logran tener una vida desahogada como puede suponersele al protagonista del cuadro. En resumen Hermoso piensa que a veces se premia la estupidez porque resulta inofensiva.

Otra pintura destacada de este bloque es la que lleva por título *La Gloria y sus Elegidos*. En esta podemos ver precisamente a una alegoría de este personaje, que sobrevuela la escena portando la palma del triunfo y una corona de laurel.

En el centro de la imagen se encuentran los representantes de los que Hermoso considera que son los actores principales del panorama cultural español: la crítica, la iglesia y los militares.

El primer grupo está representado por el personaje que aparece sentado escribiendo en el lado izquierdo de la imagen.

Como miembro del estamento eclesiástico se encuentra ese sacerdote en pie casi en el centro de la imagen. No hay que olvidar que la iglesia se hizo cargo durante la dictadura de una parte importante de la educación en este país. Por supuesto influían en la vida cultural y hasta actuaban de censores. Además de esto, ya hemos mencionado con anterioridad la influencia que tuvieron algunos miembros del Opus Dei a finales de los 50 en la asimilación de las ideas de vanguardia por parte de los gestores culturales.<sup>130</sup>

La tercera pata de este banco la forman los militares como representación del

---

130     *Arte Moderno y Franquismo. Los Orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. P.30. Jorge Luis Marzo. 2006

poder político.<sup>131</sup> Ese es el motivo por el que aparece un personaje uniformado que mira hacia arriba esperando la llegada de la Fama.

Por contra Hermoso contrapone la omnipotencia de estos tres poderes con la situación de los artistas como él. Aparecen personificados en las figuras de un pintor (parece un autorretrato) que camina con un cuadro bajo el brazo, y un escultor que yace exhausto en el suelo sobre la piedra que está tallando. La actitud del pintor anciano - encorvado y caminando sin rumbo- y la del escultor derrotado, muestran a las claras la sensación que tiene de que ellos y los que piensan como él son los grandes perdedores de esta batalla que se ha librado.<sup>132</sup>

Por último, Hermoso completa la escena con un personaje que parece transcrito directamente del de la obra *Aquelarre* de Francisco de Goya. Es posible que sea una personificación de la sociedad que asiste al linchamiento sin hacer nada para evitarlo. Es

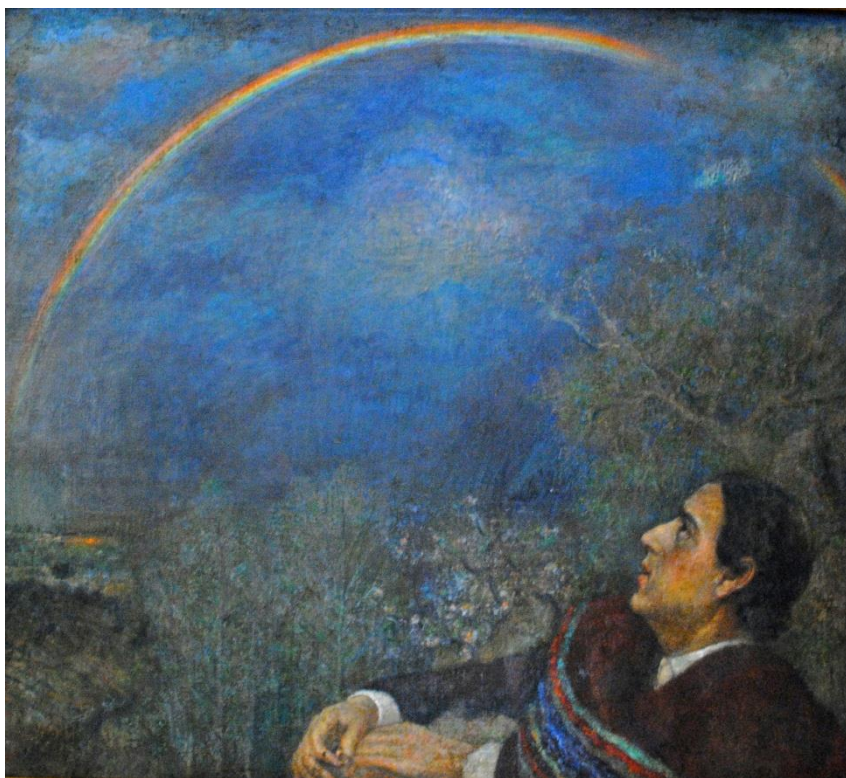


Figura 111. Armonía / Autorretrato con Arco Iris (S/F)

tan responsable por omisión del mal que se inflige a los artistas academicistas que los que llevan a cabo las acciones. En un aquelarre estos personajes son brujas que van a adorar al mal, como aquí se adora y se consiente el “triunfo de la maldad” (siempre según Hermoso) sobre el trabajo de los pobres artistas.

No obstante este personaje pudiera ser también una especie de plañidera, que llora

la desgracia de los pobres academicistas. Es difícil saberlo, pero de lo que no hay duda es del parecido formal con la figura del cuadro de Goya. Tenemos así una nueva alusión al público como elemento pasivo que asiste impasible a estos espectáculos en los que según el pintor se ultraja al arte y a los artistas. Es siempre un público con cara de bobo que es incapaz de discernir entre lo que está bien y lo que está al, al que acusa de no

131 “En realidad, en los años 50, la dictadura militar se “disfrazó” de política, sabiendo que así se ganaría rápidamente para la causa al arte y a la cultura.” (Marzo, 2006: 30)

132 “Esta campaña de desmoralización es continua; y no se me diga que es cosa de gente revolucionaria y descreída, que críticos conozco que hacen ejercicios espirituales y practican esta malvada costumbre; no se me diga tampoco que esas campañas se hacen en una prensa democrática y revolucionaria y por gente desarrapada, porque vemos en nuestros más destacados periódicos, firmados por señores catedráticos y académicos e incluso con buenos y lucrativos negocios, casados algunos con señoras ricas o que ganan dinero explotando profesiones industriales, entregados frenéticamente a este infame deporte desmoralizador de los artistas españoles”. (Nertóbriga, 1955: 550)



intervenir o bien de practicar el más despreciable seguidismo hacia los vanguardistas. Es en definitiva una crítica recurrente hacia una sociedad a la que considera inculta, que no está interesada en absoluto por el arte ni la cultura en general, pero que vive acomodada en el estatus sociopolítico del momento. Durante los años de la dictadura, la mayoría de las manifestaciones y eventos culturales y artísticos estaban dirigidos a una minoría elitista. Por el contrario, no era extraño encontrar grandes bolsas de población que apenas tenían formación e incluso eran analfabetas.

Quizá esta es una de las obras que mejor representa la forma en que Hermoso ve la situación del arte en ese momento. Por supuesto es una visión parcial, puesto que habla de los artistas en general pero únicamente es atribuible a los de tendencias conservadoras. El dato importante es que, una vez más, asume que sus postulados han sido ya derrotados y que no hay vuelta atrás. Se queja del tratamiento que reciben, pero asume que ya no tienen nada que hacer.

Queríamos acabar este bloque con una obra que deja abierta una puerta a la esperanza, dentro de la visión tremendamente negativa que tiene Hermoso en ese momento de su vida acerca de la evolución del arte y la pintura.

La pieza en cuestión se titula *Armonía* y es un autorretrato con un gran arcoíris. Para el cristianismo este elemento es sinónimo del final de la ira divina (llega tras el diluvio) y refleja una nueva alianza y una nueva oportunidad. Si lo entendemos desde ese punto de vista, el arcoíris se relaciona con la renovación y el comienzo de un nuevo ciclo.

¿A qué nuevo ciclo puede estar refiriéndose Hermoso?. Obviamente, el pintor entiende todo lo que está pasando como una especie de catástrofe a modo de diluvio universal, pero entiende también que tras la devastación producida, el panorama se habrá limpiado de impuros y sólo los que lo merezcan habrán de “sobrevivir” para continuar con la obra (como sucedió con Noé). En este caso se muestra esperanzado sobre que, tras todo lo que está viviendo, con el paso del tiempo esa nueva concepción del arte y la pintura se convierta en un fracaso total, de tal manera que la única esperanza para los artistas sea retomar los valores y las formas del arte tradicional defendido por la Academia. Esto, como es sabido, nunca llegará a suceder y el pintor vuelve así a equivocarse una vez más en el diagnóstico de la situación.

Se pinta a sí mismo en el ángulo inferior derecho, con algunos años menos y con una banda en el pecho en señal de distinción que curiosamente está formada por los siete colores del espectro. Es un Hermoso triunfante que ve cómo se cumple su vaticinio y cómo, de entre los negros nubarrones, nace un gran arcoíris que anuncia el final de la “tormenta”. La lluvia deja de ser de agua y se convierte en una especie de lluvia de piedras preciosas, simbolizando probablemente la riqueza y los beneficios que esperan a los elegidos/seleccionados.

Al fondo, una especie de luz en el horizonte crea una sensación de distancia y amplía el espacio virtual de la imagen. Ese resplandor parece la luz lejana de la ciudad. Recuerda claramente a los castigos de las ciudades bíblicas de Sodoma y Gomorra, como personificación del mal. Hermoso contempla desde el campo (su paraíso) el resurgir del arte en la ciudad (el infierno donde confluye todo lo malo) donde termina el arcoíris. El símbolo del arcoíris se utiliza para expresar una especie de unión entre el cielo y los dioses y los mortales. Estaríamos así una especie de intervención divina que restablece el orden nuevamente después de la oscuridad.

En la captación de los fenómenos atmosféricos podemos notar ciertas referencias

a Turner en obras como *El Escondite de Morfeo*, con una técnica muy suelta y muy poca definición en el cielo y la vegetación para conseguir el efecto del agua. Este cuadro es una pieza rara en la producción de Hermoso porque en pocas ocasiones ha tratado el tema del paisaje en estas condiciones, dándole tanto protagonismo en la imagen en comparación con la figura.

Hay una cierta sensación de extrañeza entre cómo está trabajado el personaje y cómo está el fondo. Esa variedad de tratamiento puede significar que ambos se encuentran en planos espaciotemporales diferentes. El hecho de que Hermoso se represente a sí mismo más joven de lo que es en ese momento puede significar que está en otra dimensión, es decir, asume que ese momento no está cercano en el tiempo pero espera poder verlo desde un más allá.

En definitiva, aún mantiene un rayo de esperanza. En medio de tanto pesimismo y derrotismo, el artista quiere pensar que algún día la cosa cambiará a mejor (para él claro).

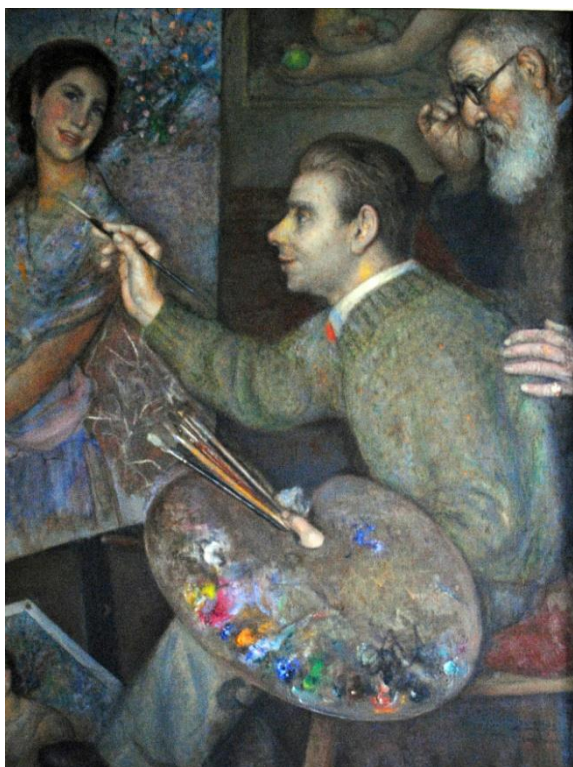


Figura 112. *Colaboración*. (S/F)

### 3.2.7 Falsificaciones.

Por último no queremos dejar pasar por alto una obra que realiza para denunciar algo que él sufrió numerosas veces en su larga trayectoria artística, las falsificaciones. Se trata de la llamada *Colaboración*.

En ella podemos ver a un joven pintor que está trabajando sobre un lienzo en un caballete. Ese joven está asistido por un anciano que, se supone, le está corrigiendo puesto que hace el gesto de colocarse las gafas para ver la pintura con más detalle.

La obra que está pintando se parece sospechosamente a los cuadros de Hermoso que tanto éxito comercial cosecharon entre cierto público. Un detalle clarificador es el hecho de que bajo el caballete se encuentre una lámina en la que aparece la misma imagen que está copiando.<sup>133</sup>

El respeto del copista hacia el artista original se evidencia cuando Hermoso lo

133 “Por estos años de la República recibí una mañana la visita de un amigo el cual me dijo: acabo de ver un cuadro suyo en una casa de compraventa de la calle Hortaleza”. Chocóme el caso. Pregunté a mi amigo las señas del cuadro. Dime cuenta de qué cuadro era, por la descripción que de él me hizo. (...) Fuimos. Apenas entré en la tienda, dime cuenta de la cosa: se trataba de cuadros falsificados. Vi uno de Rodríguez Acosta desde la misma puerta, al entrar. Más adentro, en otra estancia, “mi” cuadro. Era copia espantable de una tricomía que por ahí circula. (...) No vendía yo entonces un cuadro; parte por mi abandono en el orden práctico y comercial; parte por la situación desconfiada de la gente con motivo de la política. Vendíanse, sin embargo, las falsificaciones.”(Nertóbriga 1955, 587)

pinta pisoteando la lámina que está reproduciendo, evidenciando así el desprecio más absoluto hacia el legítimo autor.

Se quiere hacer hincapié en la necesidad de la ayuda de un “maestro” o un artista experimentado para formar a estos plagiadores, de manera que puedan transmitirles el modo de trabajo del artista al que quieren copiar haciendo así una obra que sea difícil de diferenciar de un trabajo original.

Hermoso sufrió como muchos el problema de las copias, ya que fue algo bastante extendido en esos años de penurias económicas. Siempre es más barato comprar una copia que un original y, si no se tiene criterio para diferenciarlos, no importa si la calidad es buena, mala o regular. En una ocasión llegó a poner incluso una denuncia a un falsificador, pero estaba bien relacionado e intercedió por él nada menos que el Ministro de la Gobernación (al que Hermoso llama “ministro del estraperlo”), de modo que se fue de rositas. (Nertóbriga, 1955, 587)

En esos días se estaba tramitando la Ley de la Propiedad Intelectual y Artística. Él quería formar parte de la comisión que se creó para asesorar su redacción, pero no estuvo entre los artistas llamados a ello. El motivo que esgrime es que no fue llamado por sectarismo político. (Nertóbriga, 1955: 588)

Este cuadro es de un formato mayor que muchas de las piezas que componen la *Serie Nertóbriga* y está trabajado con una técnica más parecida a la de sus obras “públicas” en lugar de con ese estilo abocetado que tanto caracteriza a las pinturas de este conjunto. Sin duda es una obra importante para Hermoso porque representaba un problema que también lo fue para él.

### 3.2.8 Consideraciones técnicas sobre la *Serie Nertóbriga*.

*La Serie Nertóbriga son bocetitos tomados del ambiente que me asfixia, cosas no lugareñas, no provinciales, sino de tipo más universal en cuanto a los asuntos y “comentarios” que bien se pueden titular, o “Glosas de la Vida”, porque en lo referente a la pintura tendrán siempre la sólida solera de las tradiciones Quevedo – Goyescas; y si capto algo, en forma legítima, como yo digo, de lo actual, miel sobre ojuelas.*

Francisco Teodoro de Nertóbriga (Eugenio Hermoso)<sup>134</sup>

Tras el análisis pormenorizado de algunas de las piezas que componen la llamada *Serie Nertóbriga*, se nos antoja necesario hacer algunas precisiones acerca de las características puramente técnicas de estas obras, que al ser algo diferentes al resto

---

<sup>134</sup> Autobiografía de Eugenio Hermoso.

de su producción artística conforman un cuerpo separado e independiente, susceptible de ser analizado aparte del resto.

En primer lugar comenzaremos hablando del formato. Para la mayoría de estas piezas Hermoso utiliza un formato reducido, que apenas alcanza los cuarenta centímetros. No obstante, encontramos algunas como *El Filósofo Leñador*, *Los Danzadores* u *Olimpo Ibérico* que sí lo hacen y superan como en el caso de las dos últimas hasta los dos metros en su lado mayor. Obviamente esto responde al carácter de estas obras que en su mayoría son pequeños cuadros realizados para un ámbito privado. Al no ser creados con una intención expositiva ni mercantil, el pintor utiliza estos formatos reducidos que acentúan aún más la dimensión privada y casi secreta de los mismos. En las de mayor tamaño Hermoso recrea composiciones con mayor número de figuras o las sitúa en un escenario que quiere describir con mayor lujo de detalles.

A lo largo de la historia son numerosos los casos de obras de arte que por su temática considerada inapropiada para la sociedad de la época, han nacido con esa vocación de piezas privadas para ser contempladas únicamente por el artista, su círculo reducido, o por una persona que la encargaba ex profeso. En muchos de esos casos nos encontramos como en la Serie Nertóbriga con piezas de pequeño o mediano formato, fácilmente transportables y que podían ser ocultadas a la vista de personas inconvenientes. Es el caso de artistas como Tiziano con sus obras para Felipe II en las que representaba a su amante Isabel Osorio, o Francoise Boucher o Fragonard en la época rococó con sus obras subidas de tono tan al gusto de la aristocracia de la época. En la mayoría de las ocasiones esas pinturas tienen un formato mediano o incluso reducido que les permite gozar de una mayor discreción.

Distinto será el caso en el que la necesidad de ser ocultadas a la vista no venga dada por el componente erótico sino por la acidez de la crítica social o política, como sucedía muy a menudo en la España del XIX y primer tercio del XX. Los hermanos Bécquer causaron enorme revuelo con su serie *Los Borbones en Pelota*, en la que criticaban con gran dureza los vicios y mezquindades de la camarilla que rodeaba a Isabel II. El arte costumbrista, al que tan próximo se encuentra a menudo Hermoso, evolucionó en un sentido moralizante llegando a convertirse incluso en ocasiones en satírico, y a veces la discreción podía ahorrar muchos problemas a los artistas que se atrevían con determinados temas.

Sobre el formato hay que mencionar también la utilización de un soporte que no es muy habitual en el resto de la producción pictórica de Hermoso. Se trata de la tabla. Si en las obras de mayor tamaño sigue siendo fiel al lienzo, en las pequeñas o incluso en algunas de mediano formato como *Yo me Callo*, utiliza este otro tipo de soporte. Tiene sentido que lo haga teniendo en cuenta la facilidad e inmediatez para trabajar, sin depender de una tela montada sobre un bastidor a la que hay que dar tensión y varias capas de preparación. La madera por el contrario es más fácil de preparar, y probablemente más adecuada para estas pequeñas obras/estudio. En ocasiones como en *Las Saetas del Vicio* la tabla que utiliza tiene una forma un tanto irregular, lo que nos

lleva a pensar que a veces usaba como soporte trozos de madera encontrados casi al azar. Volvemos así a tener datos que nos llevan a pensar en una improvisación continua, por parte del artista, a la hora de acometer estas pinturas. La terminación y la perfección técnica no son tan importantes como en sus cuadros de encargo o para exposiciones.

Algunas de estas tablas no han aguantado bien el paso de los años, como por ejemplo los *Bodegones Burlescos*, los cuales presentan craquelados y abombamientos en la superficie pictórica. Esto nos habla una vez más tanto del poco cuidado que tuvo el pintor a la hora de escoger la pieza que iba a hacer las funciones de soporte, como de la poca calidad de la preparación.

Desde sus tiempos de estudiante siempre concibió el cuadro como un objeto mueble que debía estar bien hecho desde el primer momento, siendo de gran importancia la elección de una buena tela y bastidor y la correcta preparación previa a la aplicación de la película pictórica. Por eso creemos que esta dejadez, lejos de ser casual, nos habla del carácter informal que para el pintor tenían estas pequeñas piezas.

La gran mayoría de los trabajos que componen esta serie están hechos usando la técnica del óleo, pero también analizamos algún dibujo como *Buscando lo que no se es*, o *Socorro Marte que vienen los sabios*. Hermoso no es un pintor muy dado a realizar dibujos a lápiz sobre papel, aunque sí es cierto que se conservan apuntes y dibujos preparatorios para algunas de sus obras, sobre todo análisis formales. En su Casa Museo de Fregenal se conserva uno que representa una vista de la Calle Encinasola, y que será el fondo que utilizará en una posterior pintura titulada *A Tapar la Calle*.

Sin embargo estos dos dibujos que analizamos dentro de la *Serie Nertóbriga* no son bocetos o estudios, sino obras concebidas como piezas finales, y esto ya no es tan habitual. Puede que haya ahí una reminiscencia de la numerosa prensa satírica que inundaba las publicaciones en la primera mitad del siglo XX.

Con respecto al grado de acabado o al nivel de iconicidad de las obras podríamos establecer nuevamente dos niveles. Si en las obras de mayor tamaño el tratamiento de las figuras y los fondos es más fiel a la realidad, con una evidente preocupación por el trabajo de las texturas y colores cercano al realismo, en las más pequeñas se muestra mucho más libre. En estas se olvida en ocasiones el dibujo, que casi se pierde en el color. Es el caso por ejemplo de *Retrato Grotesco*.

Es cierto que en los años en los que hermoso realizó la serie, alrededor de la década de los cincuenta, su estilo había evolucionado hacia una pintura más suelta. En ella el dibujo apretado, tan propio de él en sus años de juventud, había dado paso a un mayor protagonismo del color, que ahora era aplicado con más pasta dándole a las obras un aspecto más matérico. Esta evolución se nos antoja natural y habitual en la gran mayoría de pintores que a la vez que cumplen años, van perdiendo facultades de visión y precisión en el manejo de los pinceles. Sin embargo, a pesar de que ésta pueda ser una razón del por qué concibe estas últimas obras con este aspecto, pensamos que es la única concesión que está dispuesto a hacer a la modernidad. No está dispuesto a



evolucionar más allá. Es consciente que en una vida tan productiva como la suya (a nivel pictórico se entiende) debe existir algún tipo de evolución. Pues bien, ésta es la única que él entiende como asumible desde sus postulados artísticos.

Encontramos formas de pintar con evidentes reminiscencias de Goya como en *El Pez Grande se Come al Chico*, donde rápidamente nos vienen a la cabeza los “esfumatos” de algunas de sus pinturas como *El Coloso*. El color aplicado en colores casi puros se aproxima también a la forma de pintar de algunos pintores expresionistas, siendo inevitables comparaciones con Ensor, Munch o Nolde. Así sucede en obras como *Honoris Causa*, *Tribunal* o *El Pintor y la Duquesa*. La inmediatez de ejecución de estas pequeñas pinturas es llamativa, por poco frecuente, en la producción de Hermoso. Los colores están aplicados en gruesas y sueltas pinceladas dando un aspecto abocetado que transmite sensación de frescura.

Por el contrario, la forma en que trabaja en otras piezas como *Los Danzadores*, *Filósofo Leñador*, *Yo Me Callo* u *Olimpo Ibérico*, es mucho más conservadora. Está más próximo aquí a las obras de su primera época puesto que respeta más la línea y el dibujo vuelve a ganar terreno en detrimento del color. Las carnaciones y texturas tienen un aspecto mucho más realista. Probablemente ha elegido un formato mayor y un acabado más terminado para estas composiciones porque su intención es representar a los personajes y a los fondos con un mayor nivel de detalle. Son temas más concretos por el asunto que tratan, mientras que en los pequeños habla de situaciones más generales. Esa necesidad de concretar le lleva, probablemente, a elegir para estas un formato y un modo de acabado diferente.

La paleta que utiliza dista bastante de la alegre y luminosa que baña las idílicas escenas rurales. En esta serie los colores oscuros tienen gran protagonismo, creando atmósferas asfixiantes. Son interiores cerrados o paisajes tormentosos. El color de Zuloaga o Solana viene a contribuir a la creación de estos ambientes opresivos. Pero igualmente podemos buscar antecedentes en los artistas expresionistas centroeuropeos como Otto Dix o G. Grosz. Aunque como referente seguro hay que mencionar cómo no a Goya. Sus pinturas negras, que tantas veces admiró Hermoso en el Museo del Prado, le servían de ejemplo para componer esas escenas alucinadas cargadas de dramatismo. El Greco con sus vistas de Toledo influyó probablemente en la forma de pintar los cielos tormentosos de sus *Bodegones Burlescos*, *El Filósofo Leñador* o la *Sección de los Percebes*. En ellos los cielos negruzcos con resplandores azul cobalto se iluminan cuarteados por los relámpagos que los cortan como cicatrices con naranjas y amarillos.

Los interiores oscuros de luz parduzca y plomiza inundan las estancias de *Fuerza Internacional* o *Sátira*, como lo hacen en el *Café del Pombo* de Solana. Es la España gris, triste y decadente la que aparece retratada en estas obras de contenido crítico, y son estos colores apagados y mortecinos los que elige el pintor para plasmarla.

Por último decir que como dato anecdótico Hermoso crea una firma par su alter ego ficticio. De esta manera Francisco Teodoro de Nertóbriga suele firmar sus cuadros con su nombre sobre un garabato con forma de estoque. Este elemento tan taurino y tan



Figura 113. Firma de Francisco Teodoro de Nertóbriga.

español se usa en la última suerte del toreo para dar muerte al toro. Igualmente en el último tercio de su vida, ahora que se encuentra mayor, utiliza estas pinturas para ajustar cuentas con aquellos que cree le han causado mal durante tantos años. Francisco Teodoro en su tarea no exenta de quijotismo pone a cada uno en el lugar que cree que debe estar y qué mejor atributo con que dotarle para su firma que el trasto de matar de un torero.

## 4 CONCLUSIONES

### 4.1 Aspectos formales.

Existen una serie de características formales que se suelen cumplir en la gran mayoría de sus obras. Una de las más frecuentes es la utilización de composiciones simétricas. Sus cuadros suelen estar concebidos desde un equilibrio de pesos visuales que tienen como resultado imágenes poco arriesgadas compositivamente, de escaso dinamismo y en algunas ocasiones un tanto rígidas y antinaturales. Esto puede deberse probablemente a la formación académica que recibió y al clasicismo que tanto le gustaba.

La inserción de las figuras, pintadas claramente en su estudio, en fondos que representan exteriores, pintados también en su taller pero en ocasiones de aspecto “plenairista” genera en muchas de las obras un cierto contraste que llama la atención. La luz de las figuras no se corresponde completamente con la del fondo y esta disociación crea un efecto de extrañeza. Esto suele darse con mayor claridad en obras pintadas en el primer cuarto del siglo XX, donde Hermoso estaba más preocupado por ofrecer una visión más realista y veraz en sus cuadros. Este factor era típico en otros artistas de esta época que tenían el mismo “modus operandi” que él.

La influencia de Velázquez, Zurbarán y Goya estarán siempre presentes en su manera de pintar, tanto en las composiciones como en los acabados. Por un lado, en su primera época de formación la influencia de Velázquez es evidente en los colores que utiliza y en la manera en que pinta los objetos y las caras, algo natural pues las obras del sevillano le sirvieron como aprendizaje en estos años a base de copiar fragmentos de las mismas. Pacheco también está presente en estos años, puesto que empleó mucho tiempo en la lectura de su tratado *El Arte de la Pintura*. A Zurbarán lo encontraremos en la forma de abordar algunas composiciones, pero sobre todo en la representación de telas y paños de la primera época. Hermoso nunca esconderá su admiración por su paisano y su influencia se puede ver en obras como *El Colegio* o el rostro de *El Señor Feliciano*. Por último la presencia de Goya la vemos claramente en las obras que componen la *Serie Nertóbriga*, donde a nivel formal vemos evidentes deudas con piezas del pintor de Fuendetodos. La luz, la manera de representar a algunos personajes, el dramatismo empleado recuerda mucho a cuadros como las *Pinturas Negras* o a algunos grabados. Las deudas con estos tres pintores no son casuales, puesto que en esa época se estaba produciendo una puesta en valor de estos artistas, además de El Greco, como pilares fundamentales del llamado arte español.

Si nos fijamos en etapas concretas y en los elementos formales que se repiten en cada una de ellas podríamos hablar de que en sus años de formación, las obras que realizó tienen una profunda intención de realismo y de búsqueda de la veracidad. Esto probablemente viene dado por el trabajo desarrollado en la Academia: la copia del natural. La búsqueda del virtuosismo técnico es propia de un artista en período de

formación que aún tiene que demostrar muchas cosas. También encontraba Hermoso referentes importantes en algunos de sus maestros como Jiménez Aranda, por lo que el naturalismo también aparece en estas obras de juventud.

Si vamos avanzando cronológicamente, vemos que en la primera década del siglo XX sus preocupaciones estéticas se acercan al simbolismo que estaba tan de moda. De esa época encontramos obras imbuidas de una luz misteriosa, cercana al atardecer como *Rosa* o *La Novia del Pueblo*, y otras en las que un paisaje urbano inventado, algo muy habitual propio en esta corriente estética, sirve de fondo a las figuras como en *A la Fuente*. Estas son quizá las obras en las que podemos encontrar a un Hermoso más delicado, más íntimo y misterioso.

Después de este período, que se cierra aproximadamente sobre 1910, se propone hacer una serie de obras en las que usando un gran despliegue de virtuosismo técnico, obtenga como resultado una pintura equiparable en grandiosidad a la de los grandes maestros de la pintura española que tanto admira, lo que él llama una “pintura de museo”. Estamos hablando de cuadros como *Jugando a la Soga* o *El Petitorio*. En ellos podemos apreciar el cuidado extremo que pone en la elaboración de texturas y carnaciones que recuerdan a los bodegones y retratos de Velázquez o Zurbarán, así como un dibujo apretado que recorta las figuras sobre los fondos. Pero no consigue lo que busca con ellos, pues en lugar de recibir elogios y reconocimientos lo que le llueven son críticas por tratar de hacer una pintura desfasada que no va con los tiempos. Esto supuso su primer gran fracaso como artista, lo que le obligará a dar un giro de ciento ochenta grados.

La luz clara del día volverá a sus pinturas tras este contratiempo y recuperará el favor de su público con grandes composiciones llenas de sol como *A la Fiesta del Pueblo*, donde abandona la seriedad y formalidad de obras anteriores y vuelve a sumergirse en lo popular y en la luminosidad del campo extremeño. La forma de pintar se vuelve menos definida y abandona esa especie de contorno. Regresa así la alegría a su pintura que derrochará a raudales en cuadros como *Romería de los Remedios*. La paleta se baña de tonos malvas y azulados, diferenciándose así de la etapa anterior en la que predominaban los tierra y los marrones.

Con el paso de los años, entrados los años cuarenta, y viendo que el arte evolucionaba a pasos agigantados, siente la necesidad de evolucionar él también. Por supuesto su evolución se produce dentro de los parámetros soportables por un artista tan conservador como él. Estos cambios se traducen en obras con un aspecto menos fotográfico en los que se pueden apreciar los empastes y la huella del pincel como sucede en *Las Siembras*, o en una manera de representar los estampados de las telas mucho más cercana a la abstracción. Hay ejemplos de mantones y telas en los que podemos apreciar momentos de pintura que por sí solos merecerían ser obras autónomas, por su riqueza cromática y plástica.

Por último no podemos dejar de mencionar la radical transformación que experimenta en la forma de pintar en la *Serie Nertóbriga*, gestada en su mayoría a partir de mediados de los años cuarenta. Fondos oscuros y tenebrosos, figuras grotescas y desdibujadas, composiciones menos equilibradas componen un grupo de obras que evoca claramente la pintura expresionista de artistas como Munch, Ensor o Nolde; además de la de Goya y sus *Pinturas Negras*. Este es un punto y aparte en la producción

pictórica de hermoso, un verso suelto dentro de toda su carrera en la que toda la preocupación por el dibujo y la forma queda al servicio de la expresividad de las imágenes.

#### 4.2 Aspectos iconográficos

En este nivel también encontramos una serie de constantes a lo largo de toda su producción. El más importante es que tal vez absolutamente todos los temas que aborda están pasados por el tamiz de lo local. Independientemente de lo que nos esté hablando, todo tiene una apariencia común, la de los tipos frexnenses, la arquitectura local o el campo extremeño. Todo sucede allí y todos los elementos que coloca en sus cuadros obedecen a esta característica, ya sea un tema festivo, religioso o de crítica social. Las ropas de las modelos, el “atrezzo” o la arquitectura son los propios de esa zona geográfica y de esa época en concreto, de ahí el alto valor que tiene la obra de Hermoso desde el punto de vista antropológico.

Encontramos también que en numerosas obras aparecen referencias al refranero popular, algo que ya sucede en artistas admirados por él como Goya, o en épocas anteriores en artistas europeos como Brueghel el Viejo con sus proverbios. En este factor se unen el gusto de Hermoso de mirar al pasado y de interesarse por las cosas que hacían los pintores de esa época, y la obsesión por lo popular como verdadero contenedor de los valores más nobles y puros del ser humano. No hay que olvidar el origen humilde del pintor, y en esa época en la que el pueblo llano solía ser iletrado existía una cultura popular de transmisión oral que formaría parte de la educación de Hermoso en sus primeros años de vida. Si buscamos un ejemplo de esto lo encontramos en la obra titulada *La Niña del Cántaro*, donde se evoca claramente el refrán “tanto va el cántaro a la fuente que al final se rompe”.

Se aprecia también en él cierta repetición a nivel iconográfico independientemente del tema que esté tratando. Así vemos por ejemplo claramente cómo en obras como *El Petitorio*, que es un cuadro de tema religioso, lo que subyace una vez más es la dignificación del pueblo frente a las clases adineradas. También en obras como *Virgen con Niño* apenas encontramos referencias iconográficas al tema que da título al cuadro, tan sólo unos ángeles camuflados con la textura del fondo, y sin embargo obviando este dato encontramos a una madre con un hijo representados sin lujos ni ostentaciones, una escena de maternidad en el que una mujer humilde como cualquiera de las que poblaban las calles de su pueblo sostiene a su hijo sobre el regazo. El pueblo, siempre el pueblo, y lo demás es una excusa.

Durante los primeros años de su carrera, su interés está centrado en lograr una perfección técnica que le permita conseguir cierto reconocimiento, primero en la escuela y después en el panorama artístico. No obstante, es en estos años en los que se gesta lo que va a ser una constante en toda su vida. Cuando Hermoso pasaba temporadas en el pueblo en los intervalos entre las clases, para seguir practicando no le quedaba más remedio que buscar los modelos en el único sitio que podía, entre sus paisanos y conocidos. Así es como, de copiar los modelos profesionales de las clases en la escuela pasó a hacer lo propio pero con la gente de su pueblo. Si bien esto en un principio probablemente fue una solución de urgencia, se convirtió en la tónica general a lo largo



de toda su trayectoria. Encontró en los modelos no profesionales de las gentes de Fregenal una frescura que no le podían aportar los profesionales de la ciudad, y por ello se convertirán en sus predilectos.

También debemos mencionar que en sus años de juventud empezó a hacerse autorretratos que no tenían otra finalidad que la de ejercicios prácticos, pero que a nosotros nos permiten ver la evolución del concepto que tiene de sí mismo desde sus primeros años en la escuela de Sevilla hasta la época en la que se convierte en un artista reconocido. El gusto por el autorretrato le acompañará siempre, por lo que tenemos ejemplos de esta temática pertenecientes a todas las etapas de su producción pictórica. Como él decía, uno mismo es el modelo más paciente y el más barato.

En el primer cuarto del siglo XX pinta una serie de obras que tienen conexiones directas con el simbolismo, que en España se desarrolla de manera diferente al resto de Europa por estar aquí teñido de una fuerte carga regionalista. La mujer, que será el tema preferido de Hermoso durante toda su carrera, aparece en estas obras cargada de un misterio del que adolecerá en etapas posteriores. La manifestación de los sentimientos más íntimos o el tránsito de niña a mujer, serán representados en obras como *Rosa* o *Acusación*. Hermoso elige para este tipo de obras el momento del atardecer, los crepúsculos (como en *La Novia del Pueblo*), y dota a estas escenas de una atmósfera más densa y misteriosa. En este plano simbólico se encuentra el uso que hace en numerosas ocasiones del desnudo, frecuentemente tratado desde un punto de idealización que le resta connotaciones carnales. Este tema lo aborda frecuentemente desde el punto de vista del mundo clásico, haciendo alusiones a la mitología como en *El Jardín de Venus*. Cuando Hermoso pinta un desnudo lo hace de tal manera que el resultado final está exento de sensualidad o morbo, al contrario de como lo hacían contemporáneos suyos como Romero de Torres. Él es un pintor más blanco en este sentido, pero a pesar de esto algunas pinturas suyas levantaron cierta polémica. Es el caso de *El Baño de Las Zagalas*, que recibió algunas críticas por presentar a las jóvenes bañándose sin ropa. En el fondo, el simbolismo/regionalismo al que podemos adscribir a Hermoso tenía como máxima preocupación la búsqueda de la identidad de los distintos territorios que conformaban España, algo que fue generalizado tras el desastre del 98. Por eso su programa iconográfico, aunque con variaciones a lo largo del tiempo, sigue compuesto por los mismos elementos de siempre: Fregenal y sus gentes.

En las piezas que componen la *Serie Nertóbriga* hará uso de un simbolismo más personal y hermético. Un ejemplo de esto es la utilización del alacrán como representación del mal, algo que vemos en la obra *Las Saetas del Vicio / Infierno*. Estos animales del campo, pertenecientes al mundo en el que él se crio (no olvidemos que de niño trabajó como agricultor) son usados de esta manera como elementos propios de una iconografía desplegada en esta serie. En ella ataca sin piedad a los elementos a los que él considera culpables de la degeneración social y del mundo artístico en particular, y para ello despliega toda su creatividad incluyendo navajas, payasos, máscaras, pavos reales, frutas personificadas y otros elementos que le sirven para tal fin. Probablemente estas son las piezas más ricas desde el punto de vista iconográfico, pero sólo se atreverá a pintar de este modo una vez que ha conseguido en la vida todos los galardones y reconocimientos que ansía, y por supuesto estas obras serán de “consumo interno”, no para una exhibición pública.

#### 4.3 Contextos e intenciones.

A lo largo de toda su producción artística podemos encontrar diferentes tipos de obras según su sentido o el fin para el que fueron realizadas. En un primer bloque situaríamos a aquellas que fueron pintadas durante su período de formación. En todas ellas abundan las referencias formales e iconográficas a las grandes obras de los clásicos de la pintura española, cuando no son copias de fragmentos de las mismas. En ellas podemos ir viendo cómo se va gestando el Hermoso artista, cuáles son sus influencias y también vamos encontrando sus limitaciones formales y conceptuales. No nos muestran a un artista todavía maduro pero nos aportan numerosa información que resulta interesante para entender el devenir de una personalidad artística como la suya en la que lo clásico y lo español serán pilares fundamentales.

Otro gran bloque lo compondrían las obras destinadas a los envíos a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Para concurrir a estos certámenes y optar a los galardones era necesario que entre las piezas que conformaban el lote hubiese alguna de gran formato y complejidad técnica. Se trataba de mostrar en un cuadro las capacidades y habilidades que se tenía como artista. Este fin hacía que en ocasiones otros aspectos de la obra quedasen en segundo plano. Suelen ser pues cuadros con composiciones formadas por varias figuras y de grandes dimensiones. Los temas que trata Hermoso en estos cuadros van desde el tema de las bañistas (*El Baño de las Zagalas*), los trabajos del campo (*Las Siembras*), el ocio de los jóvenes en el pueblo (*Jugando a la Soga*) o las celebraciones sociales (*Una Boda en Fregenal*). Al ser composiciones tan numerosas es difícil que la intensidad del mensaje no se diluya entre tantas figuras, dando como resultado en ocasiones obras un tanto forzadas, teatrales y carentes de emoción como sucede en *Altar*.

Aunque Hermoso no fue un retratista de la alta sociedad sí que realizó numerosos retratos de encargo, generalmente de pequeño formato. Normalmente no tenían otra pretensión que la de ofrecer una imagen de aquel que encargaba el trabajo, por lo que estas obras a pesar de ser de un gran nivel técnico de ejecución no aportan gran cosa en cuanto a nivel conceptual. Sin embargo sí hay una pieza que merece ser destacada por su tamaño y su complejidad. Se trata del cuadro que pintó por encargo para el doctor Jiménez Díaz que se encuentra en su fundación. En él hace un alarde técnico creando una composición a caballo entre la *Lección de Anatomía* de Rembrandt y la galería de retratos del *Entierro del Conde Orgaz*. Muchos de estos encargos fueron hechos en Extremadura y hoy día aparecen en ocasiones algún ejemplo de estos en algún lote de subasta en galerías comerciales.

Entre las piezas más valiosas podemos contar las que podrían adscribirse a su tendencia simbolista/regionalista. En ellas encontramos a un Hermoso que busca lo primitivo, lo primigéneo, lo no contaminado y puro. En esos momentos se encuentra inmerso en la búsqueda de lo auténtico y huye de lo que considera artificial. En definitiva intenta encontrar unas raíces propias. Este fenómeno que se estaba dando en otras zonas geográficas de España (Romero de Torres en Andalucía o los Zubiaurre en el País Vasco serán ejemplos de fenómenos similares) tiene a Hermoso como máximo exponente en Extremadura. Entiéndase que nos referimos al campo pictórico porque ya hemos visto cómo esto era extensible a otros como la literatura o la historia.

Otro bloque lo conforman las piezas que de la *Serie Nertóbriga*. Este es el canto

del cisne de un Hermoso maduro, que ya no tiene nada que perder y que emplea la pintura en este caso para desahogarse y señalar directamente a los causantes de su progresivo ostracismo y la decadencia del sistema académico. Son obras en su mayoría de ejecución rápida, realizadas sobre materiales reutilizados que no tiene la intención de sacar a la luz. Esto ha hecho que en algunos casos hayan llegado hasta nuestros días en mal estado de conservación por haber sido tratadas como apuntes sin valor alguno, pero nada más lejos. En ellas encontramos al Hermoso más radical y transparente. Gracias a su estudio podemos hacer una radiografía completa de la visión que tenía acerca de la evolución del mercado del arte, de la crítica, o de la política cultural franquista. Nunca como aquí se despoja y se muestra tal como es, aunque algunas de las teorías que plantea sean difíciles de sostener y el tiempo se haya encargado de quitarle la razón. El pintor de escenas bucólicas rurales da paso a un atormentado artista que en consonancia con lo que se hacía en otras zonas del continente europeo utilizaba el arte en esta nueva dimensión que había adquirido, el de denuncia o crítica social.

## 5 BIBLIOGRAFÍA

### LIBROS:

Arce, T. (1985) “Los pintores extremeños en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1924 – 1936)” en *Norba, Revista de Arte*. Cáceres, Universidad de Extremadura. Número 6, 1985 pp 205-232

Bonet Correa A. (coordinador). Ureña G., Bonet J.M., Diéguez S., Font D., Grimau c., Ramírez J.A. (1981) *Arte del Franquismo*. Madrid. Cuadernos de arte Cátedra. Editorial Cátedra.

Bonet, J. M. (1995) *Diccionario de las Vanguardias en España 1907 – 1936*.

Brihuega J. (1981) *Las Vanguardias Artísticas en España*. Madrid. Editorial Istmo.

Brihuega, J. (1981) *Las Vanguardias Artísticas en España 1909 – 1936*. Madrid. Editorial Istmo.

Cabrera, M<sup>a</sup>. I. (1998) *Tradición y Vanguardia en el pensamiento artístico español 1939 – 1959*. Granada. Editorial Universidad de Granada.

Calvo Serraller, F. (2005) *Los Géneros de la Pintura*. Madrid. Santillana Ediciones Generales.

Calvo Serraller, Francisco (1997) *Pintura Simbolista en España*. Madrid. Editado por Fundación Cultural Mapfre Vida.

Carretero, J.E.(2014) *Eugenio Hermoso 1883-1963. Visión y Realidad*. Sevilla. Ed. Punto Rojo Libros.

Cirici, A. (1977). *La Estética del Franquismo*. Barcelona. Colección Punto y Línea. Editorial. Gustavo Gili.

Claeys, G. (2011) *Utopía: historia de una idea*. Madrid. Editorial Siruela.

Conde F. (Enrique Segura). (1927). *Hermoso. Pintor Contemporáneo*. Badajoz. Editorial Meridiano Madrid – Lisboa.

Criado, M.E. y Romero (1930) en *El Heraldo*. 13 Junio 1930. P16

De Nertóbriga, F.T. (Eugenio Hermoso). (1955). *Vida de Eugenio Hermoso*. Madrid.

Del Pino C., Cordon F., Gimpferrer P., Giner S., González J.M., Gubern R., Ivars J.F., Mones J., Monleón J., Paris C., Tamames R., Tuñón M. y M. Vázquez Montalbán (1977) *La Cultura Bajo el Franquismo*. Barcelona. Colección Laia.

Diputación de Badajoz. (1999). *Eugenio Hermoso*. (Catálogo exposición diciembre 1999- enero 2000. Museo Provincial de Bellas Artes de Badajoz.) Badajoz. Editorial de la Diputación de Badajoz.

Domínguez A., Pérez A. (1990) *Velázquez* (Catálogo exposición Museo del Prado). Madrid. Editado por el Ministerio de Cultura.

Erlag, Gerd Hatje. (1978) *Goya. Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*. Stuttgart. 1978. Edición castellana Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1980.

Francastel, P. y G. Francastel (1995) *El retrato*. Madrid. Cátedra.

Francés J. (1926) *El Año Artístico 1923-1924*. Madrid. Editorial Mundo Latino.

Frank E., M. y P. M. Fritzie (1984) *El pensamiento utópico en el mundo occidental*. Madrid. Editorial Taurus.

Gállego, J. (1990) *Velázquez, Catálogo de Pinturas*. Madrid. Museo del Prado.

Hauser, A. (1988) *Historia Social de la Literatura y el Arte*. 20ª Edición. Barcelona. Editorial Labor.

Jiménez, M.D. (1989). *Arte y Estado en la España del Siglo XX*. Madrid. Ed. Alianza Forma.

Lafuente Ferrari, E. (1964) *En Memoria de Eugenio Hermoso*. Madrid. Publicado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Lebrato F. (1984). *Hermoso. Primer Centenario de su Nacimiento 1883-1983*. Badajoz. Editado por Caja de Ahorros de Badajoz.

Llorente, A. (1995). *Arte e Ideología del Franquismo (1936-1951)*. Madrid. La Balsa de la Medusa.

López, M. (2006). *La Imagen de la Mujer en la Pintura Española 1890-1914*. La Balsa de la Medusa. Boadilla del Monte (Madrid) Ed. Antonio Machado Libros.

Marzo, J.L. (2006) *Arte Moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y la política artística en España*. Murcia. Editorial CENDEAC.

Masegosa Caparrós, Mª. D. (1999) *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada. Editado por la Universidad de Granada.

Montero Alonso, J. (1924) “El Terror al desnudo” en *El Luchador (diario republicano)*. 3 de Julio de 1924, Número 3840.

Nertóbriga, F.T. (1955) *Vida de Eugenio Hermoso*. Madrid. Autoedición.

Pantorba B. (1948) *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. Madrid. Editorial Alcor.



Pedraja, F. (1981) *Eugenio Hermoso*. Badajoz. Editado por Institución Cultural Pedro de Valencia de la Diputación de Badajoz.

Peña, M.C. (1996) *Centro y Periferia en la Modernización de la Pintura Española*. Madrid. Ministerio de Cultura.

Pérez, D. (1905) en *Diario Nuevo Mundo*. Julio 1905

Pérez Rojas, J. Y M. García Castellón (1995) *El Siglo XX. Persistencias y Rupturas*. Madrid. Sílex Ediciones.

Pevsner, N. (1982) *Las academias de Arte*. Madrid. Cátedra.

Quintero Carrasco, J. (1999) *Historia de Fregenal*. 4ª Edición. Los Santos de Maimona. Autoeditado.

Reyero, C. y M. Freixa (1999) *Pintura y Escultura en España, 1800 – 1910*. Madrid. Cuadernos de Arte Cátedra.

Rodríguez Aguilar, I.C. (2000) *Arte y cultura en la prensa: la pintura sevillana 1900 – 1936*. Sevilla. Universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones.

Servier, J. (1979). *L'Utopie*. París. Presses Universitaires de France. Publicado en castellano por Ed. Fondo de Cultura Económica. (1982). México D.F.

Temes, J.L. (2000) *El Círculo de Bellas Artes*. Madrid. Alianza Editorial.

Trapiello, A. (1994) *Las Armas y las letras*. Barcelona. Editorial Destino.

Ureña, G. (1982) *Las Vanguardias Artísticas en la posguerra española 1940 – 1959*. Madrid. Editorial Istmo.

## DISCURSOS Y CONFERENCIAS:

Fernández Lacomba, J. (2013) “El pintor Eugenio Hermoso (1883 – 1963) y su estela sevillana”. Dictada dentro del ciclo de *Actividades de la fundación Cajasol*. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla 5 de Febrero de 2013.

Hermoso, E. (1941) *Gran Capitán / Discurso Leído por Eugenio Hermoso en el acto de su recepción pública, y contestación del... Sr. D. Eduardo Chicharro*. Madrid. 3 de Febrero de 1941. Publicación: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 36 páginas.

Oyola Fabián, A. (2013) “Eugenio Hermoso (1883 – 1963). Dictada durante el ciclo *Encuentros con la Pintura*. Fundación Eugenio Hermoso Legado Rosario Hermoso. Fregenal de la Sierra 9 de Febrero de 2013.



## 6 ÍNDICE DE FIGURAS

### **Figura 1: *EL MUSEO DE SEVILLA***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecho: “Eugenio Hermoso.1900”

Título: *El Museo de Sevilla*

Cronología: 1900

Técnica: óleo

Soporte: tabla.

Medidas: sin confirmar

Ubicación: En depósito en el Museo Arqueológico de Sevilla. Propiedad del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Sevilla.

### **Figura 2: *AUTORRETRATO***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecho: “Eugenio Hermoso 20 de Julio de 1899”

Título: *Autorretrato*

Cronología: 1899

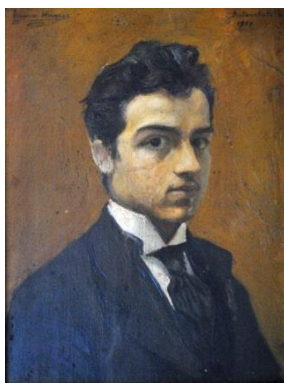
Técnica: lápiz y carboncillo

Soporte: papel

Medidas: sin confirmar

Ubicación: Colección Serrera. Sevilla.

**Figura 3: *AUTORRETRATO***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo superior izquierdo: “Eugenio Hermoso 1901”

Título: *Autorretrato*.

Cronología: 1901

Técnica: óleo

Soporte: tabla.

Medidas: 20 x28 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra.

**Figura 4: *CASA DE CAMPO***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecho: “Eugenio Hermoso 1909”

Título: *Casa de Campo*

Cronología: 1909

Técnica: óleo

Soporte: lienzo.

Medidas: 35 cm X 60 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 5: PAISAJE NOCTURNO**



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecho: “E.HERMOSO Fregenal 1910”

Título: *Paisaje Nocturno*

Cronología: 1910

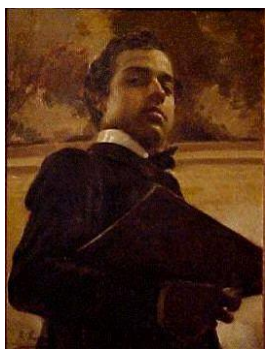
Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 62 cm x 62 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 6: AUTORRETRATO (Casón del Buen Retiro)**



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Autorretrato*

Cronología: 1902

Técnica: óleo

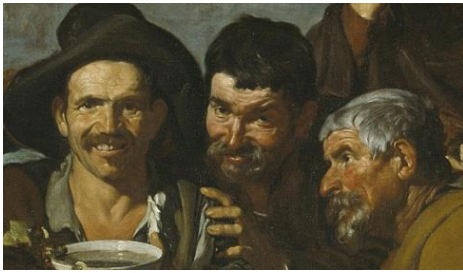
Soporte: lienzo

Medidas: sin confirmar

Ubicación: Museo de BBAA Badajoz



**Figura 7: *LOS BORRACHOS* (detalle)**



Autor: Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y

Título: *Los Borrachos*

Cronología: 1628-1629

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 165 cm x 225 cm

Ubicación: Museo del Prado. Madrid.

**Figura 8: *LOS BORRACHOS* (copia detalle)**



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecho: “Copia de Velázquez. Eugenio Hermoso”

Título: *Los Borrachos*. (Copia detalle de la obra homónima de Velázquez)

Cronología: hacia 1902

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 74 cm x 45 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra.

**Figura 9: *FELIPE IV* (detalle)**



Autor: Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y

Título: *Felipe IV*

Cronología: hacia 1653

Técnica: óleo

Soporte: tela

Medidas: 69,3 cm x 56,5 cm

Ubicación: Museo del Prado. Madrid.

**Figura 10: *FELIPE IV* (copia)**



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior izquierda: “Copia de Velázquez. Eugenio Hermoso”.

Título: *Felipe IV* (Copia de la obra homónima de Velázquez)

Cronología: hacia 1902

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 43cm. x 50 cm.

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra.

**Figura 11: *INFANTE BALTASAR CARLOS, A CABALLO* (detalle)**



Autor: Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y

Título: *Infante Baltasar Carlos, a Caballo* (detalle)

Cronología: hacia 1635

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 211cm x 177 cm

Ubicación: Museo del Prado. Madrid

**Figura 12: *INFANTE BALTASAR CARLOS, A CABALLO* (copia detalle)**



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecho: “Copia de Velázquez. E.Hermoso”

Título: *Infante Baltasar Carlos, a Caballo* (copia detalle de la obra homónima de Velázquez)

Cronología: hacia 1902

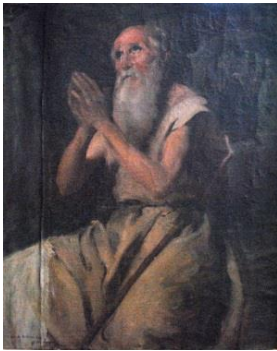
Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 52 cm x 40 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra.

**Figura 13: *SAN ANTONIO ABAD Y SAN PABLO ERMITAÑO* (copia detalle)**



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado

Título: *San Antonio Abad y San Pedro Ermitaño* (copia detalle de la obra homónima de Velázquez)

Cronología: hacia 1902

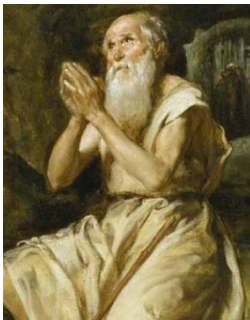
Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 50 cm x 40 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra.

**Figura 14: *SAN ANTONIO ABAD Y SAN PABLO, PRIMER ERMITAÑO* (detalle)**



Autor: Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y

Título: *San Antonio Abad y Pablo, primer ermitaño* (detalle)

Cronología: 1634

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 261 cm x 192,5 cm

Ubicación: Museo del Prado. Madrid.

**Figura 15: *AUTORRETRATO***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo superior izquierdo: “Eugenio Hermoso. Autorretrato 1902”

Título: *Autorretrato*

Cronología: 1902

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 26 cm x 20 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra.

**Figura 16: *AL COLEGIO***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecho. “Eugenio Hermoso, 1903”

Título: *Al Colegio*

Cronología: 1903

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 180 cm x 125 cm

Ubicación: Museo de Bellas Artes. Badajoz.



**Figura 17: MI MODELO PEPITO / EL DESAYUNO / ESTUDIO**



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecho: “Eugenio Hermoso. Madrid 1903”

Título: *Mi Modelo Pepito / Esperando el Desayuno / Estudio* (Los dos primeros títulos aparecen haciendo referencia a la misma obra en la autobiografía Vida de Eugenio Hermoso.P.206 y P.218, con el tercero aparece publicado en la Ilustración Española y Americana el 15 de Junio de 1903 N°XXII- Pag.361)

Cronología: 1903

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: (desconocido)

Ubicación: (desconocido)

**Figura 18: LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA E IBEROAMERICANA**



Página 361 de la Ilustración Española y Americana. 15 de Junio de 1903. Madrid.

**Figura 19: *HACIENDO MEDIA***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior izquierdo: “Eugenio Hermoso. Fregenal 1903”

Título: *Haciendo Media*

Cronología: 1903

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: sin confirmar

Ubicación: Museo de Cádiz. Cádiz.

Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904.

**Figura 20: *EL COLEGIO***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecho: “Eugenio Hermoso. Fregenal 1904”

Título: *El Colegio*

Cronología: 1904

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 130 cm x 200 cm

Ubicación: Hispanic Society Museum. Nueva York.

**Figura 21: *HIJAS DEL TERRUÑO***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecho: “EUGENIO HERMOSO 1904”

Título: *Hijas del Terruño*

Cronología: 1904

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 159 cm x 108 cm

Ubicación: Museo de Bellas Artes. Sevilla.

**Figura 22: *LA JUMA, LA RIFA Y SUS AMIGAS***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecho: “Eugenio Hermoso. Fregenal 1906”

Título: *La Juma, la Rifa y sus Amigas*.

Cronología: 1906

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 252 cm x 365 cm

Ubicación: Museo de Bellas Artes. Badajoz. (Depositado por la familia Rodríguez de Quesada y Tello).

Segunda Medalla en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1906 y 1908.

**Figura 23: ROSA**



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior izquierdo: “EUGENIO HERMOSO”

Título: *Rosa*

Cronología: 1907

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 200 cm x 100 cm

Ubicación: Museo de Bellas Artes. Sevilla. (Depositado por el Museo Nacional Reina Sofía).

Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908.

**Figura 24: JUGANDO A LA SOGA**



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Jugando a la Soga*

Cronología: 1910

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: sin confirmar

Ubicación: Vendido a la Colección Díaz. Buenos Aires. (No se ha podido acreditar su ubicación actual)

**Figura 25: NIÑOS ESCULTORES**



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Niños Escultores*

Cronología: 1912

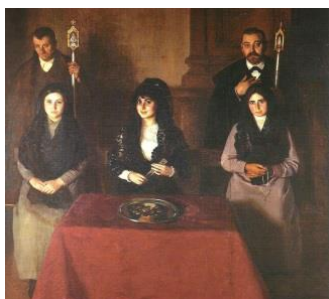
Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: sin confirmar

Ubicación: Vendido a un coleccionista extremeño. (No se ha podido acreditar su ubicación actual).

**Figura 26: EL PETITORIO**



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *El Petitorio*

Cronología: 1914

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 183 cm x 208 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra.



**Figura 27: A LA FIESTA DEL PUEBLO**



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *A la Fiesta del Pueblo*

Cronología: 1916

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 188 cm x 238 cm

Ubicación: Diputación Provincial de Cáceres. Depósito del Museo Reina Sofía.

Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1917.

**Figura 28: LA ROMERÍA DE LOS REMEDIOS**



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Romería de los Remedios*

Cronología: 1919

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 208 cm x 263 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra.

**Figura 29: *MARÍA Y MIGUEL* (díptico)**



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmadas ambas piezas ángulo inferior derecho: “Eugenio Hermoso 1921”

Título: *María y Miguel*

Cronología: 1921

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 184 cm x 100 – 184 cm x 100 cm

Ubicación: Asamblea de Extremadura. Mérida.

**Figura 30: *EL BAÑO DE LAS ZAGALAS***



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *El Baño de las Zagalas*

Cronología: 1923

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 217 cm x 165 cm

Ubicación: sin confirmar

**Figura 31: *INCONSCIENCIA***



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Inconsciencia*

Cronología: 1926

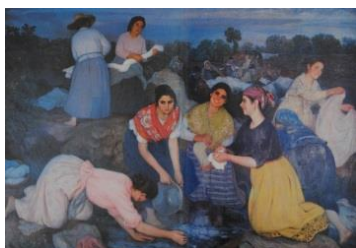
Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: sin confirmar

Ubicación: colección particular. Barcelona.

**Figura 32: *LAVANDERAS EXTREMEÑAS***



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Lavanderas Extremeñas*

Cronología: 1926

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 200 cm x 322 cm

Ubicación: Diputación Provincial de Cáceres

**Figura 33: *FIESTA INFANTIL***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecho: “EUGENIO HERMOSO”

Título: *Fiesta Infantil*

Cronología: 1905

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 127 cm x 195 cm

Ubicación: Museo de Bellas Artes de Badajoz

**Figura 34: *ENSUEÑO***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo superior izquierdo: “EUGENIO HERMOSO. MADRID 1930”

Título: *Ensueño*

Cronología: 1930

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 100 cm x 60 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra.

**Figura 35: *UNA BODA EN FREGENAL***



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Una Boda en Fregenal*

Cronología: 1932

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 224 cm x 309 cm

Ubicación: Caja Rural de Extremadura. Badajoz

**Figura 36: *SANTA EULALIA***



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Santa Eulalia*

Cronología: 1942

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: sin confirmar

Ubicación: Ayuntamiento de Mérida



**Figura 37: *EL COLUMPIO***



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *El Columpio*

Cronología: 1944

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 233 cm x 304 cm

Ubicación: Museo de Bellas Artes de Badajoz

**Figura 38: *ALTAR***



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: Altar

Cronología: 1947

Técnica: óleo

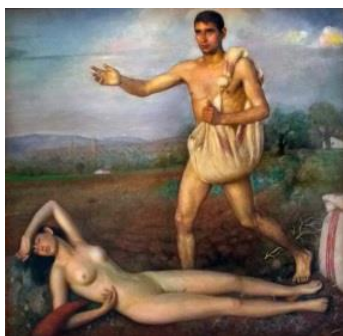
Soporte: lienzo

Medidas: 202 cm x 208 cm

Ubicación: Ministerio de Trabajo. Madrid

Medalla de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1947

**Figura 39: *LAS SIEMBRAS***



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Las Siembras*

Cronología: 1947

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 202 cm x 208 cm

Ubicación: Museo de Bellas Artes de Badajoz

**Figura 40: *LA ALBUERA***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecho: “E.Hermoso”

Título: *La Albuera*

Cronología:

Técnica: óleo

Soporte: tela

Medidas: 75 x 40 cm

Ubicación: Casa museo de Eugenio Hermoso

**Figura 41: VISTA DE FREGENAL**



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecha: "EUGENIO HERMOSO 1908"

Título: *Vista de Fregenal*

Cronología: 1908

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 45 cm x 75 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 42: EL SEÑOR FELICIANO**



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *El Señor Feliciano*

Cronología: 1907

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 200 cm x 100 cm

Ubicación: Museo de Bellas Artes. Badajoz.

**Figura 43: APAÑADORES DE ACEITUNAS**



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Apañadores de Aceitunas*

Cronología: 1906

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: sin confirmar

Ubicación: Colección Peñalver. No se ha podido comprobar su ubicación actual.

**Figura 44: UN CABALLERO DEL HAZA**



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Un Caballero del Haza*

Cronología: sin confirmar

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: sin confirmar

Ubicación: sin confirmar

**Figura 45: POBLADORES**



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Pobladores*

Cronología: 1923

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: Sin confirmar

Ubicación: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

**Figura 46: ARCADIA (tríptico)**



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecho: “EUGENIO HERMOSO”

Título: *Arcadia*

Cronología: 1923

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 185 cm x 100 cm – 200 cm x 100 cm – 185 cm x 100 cm

Ubicación: Museo de Bellas Artes. Badajoz



**Figura 47: LA ESPIGADORA**



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior izquierdo: “EUGENIO HERMOSO 1951”

Título: *La Espigadora*

Cronología: 1951

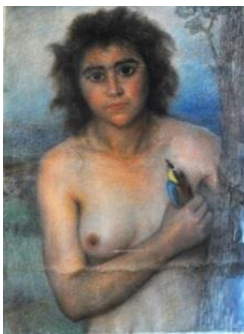
Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: sin confirmar

Ubicación: Sin confirmar.

**Figura 48: NOVIA DE LAS MADRONAS (Dibujo)**



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado abajo: “Novia de las Madronas. Huerta de las Madronas. Verano 1944. EUGENIO HERMOSO”

Título: *Novia de las Madronas*

Cronología: 1944

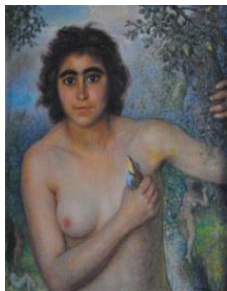
Técnica: pastel

Soporte: papel

Medidas: 70 cm x 50 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 49: LA NIÑA DE LAS MADRONAS (Óleo)**



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecho: “EUGENIO HEREMOSO”

Título: *Novia de las Madronas*

Cronología: 1944

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 70 cm x 50 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 50: EN LA FONTANILLA**



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior izquierdo: “EUGENIO HERMOSO. FREGENAL. 1910”

Título: *En la Fontanilla*

Cronología: 1910

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 131 cm x 83 cm

Ubicación: Colección Particular Díaz de Antonio y Capitán.

**Figura 51: LA MERENDILLA**



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *La Merendilla*

Cronología: 1908

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 100 cm x 175 cm

Ubicación: Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago de Chile.

**Figura 52: EL MUSEO DE SEVILLA**



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecho: "Eugenio Hermoso.1900"

Título: *El Museo de Sevilla*

Cronología: 1900

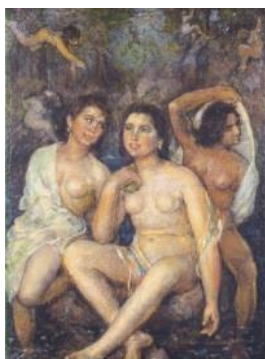
Técnica: óleo

Soporte: tabla.

Medidas: (sin confirmar)

Ubicación: En depósito en el Museo Arqueológico de Sevilla. Propiedad del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

**Figura 53: *EL JARDÍN DE VENUS***



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *El Jardín de Venus*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 32 cm x 25 cm

Ubicación: Colección de Antonio Díaz y Capitán.

**Figura 54: *DIABLIILLOS***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecho: “Eugenio Hermoso. 1960”

Título: *Diablillos*.

Cronología: 1960

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: sin confirmar

Ubicación: sin confirmar

**Figura 55: *TIERRA, FAUNA Y FLORA***



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Tierra, Fauna y Flora*

Cronología: 1931

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 209 cm x 152 cm

Ubicación: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid

**Figura 56: *LA DIOSA Y EL TORO (EUROPA)***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecho: “Eugenio Hermoso”

Título: *La Diosa y el Toro.*

Cronología: desconocida

Técnica: óleo

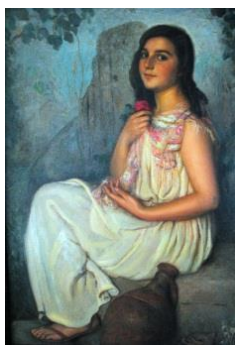
Soporte: lienzo

Medidas: 77 x 70 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra



**Figura 57: RUINAS DE NERTÓBRIGA**



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecho: “Eugenio Hermoso. RUINAS DE NERTÓBRIGA. MCMXXXII”

Título: *Ruinas de Nertóbriga*

Cronología: 1932

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 113 cm x 80 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 58: LA HOJA DE ACANTO**



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecho: “Eugenio Hermoso. Ruinas de Nertóbriga. 1962-4”

Título: *La Hoja de Acanto*

Cronología: 1962

Técnica: óleo

Soporte: tabla

Medidas: 100 cm x 80 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 59: *PIEDAD ALDEANA***



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Piedad Aldeana*

Cronología: 1908

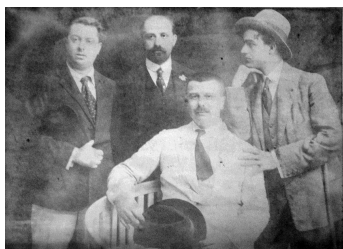
Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 122 cm x 87 cm

Ubicación: Museo de Bellas Artes. Sevilla

**Figura 60: *HERMOSO EN HUELVA* (Fotografía)**



Autor: desconocido

Título: Hermoso en Huelva

Cronología: entre 1914/1919

Técnica: fotografía

Soporte: papel

Medidas: 13 x 18 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

De izquierda a derecha: personaje desconocido, Juan Ramón Jiménez, Manuel Siurot y Eugenio Hermoso.

**Figura 61: *EL PETITORIO***



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *El Petitorio*

Cronología: 1914

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 183 cm x 208 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 62: *DURANTE EL BOMBARDEO***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecho: “E. Hermoso”

Título: *Durante el Bombardeo*

Cronología: hacia 1939

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 45 cm x 55 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 63: *ANGELUS***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior izquierdo: “E. HERMOSO”

Título: Ángelus

Cronología: 1940

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 35 cm x 49 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 64: *INMACULADA***



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Inmaculada*

Cronología: 1954

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 114 x 73 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 65: *CON FLORES A MARÍA***



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Con Flores a María*

Cronología: Sin confirmar

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: Sin confirmar

Ubicación: Sin confirmar

**Figura 66: *ANUNCIACIÓN***



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Anunciación*

Cronología: S/F

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 70 cm x 50 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra



**Figura 67: VIRGEN CON NIÑO**



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior izquierdo: “Eugenio Hermoso 1958”

Título: *Virgen con Niño*

Cronología: 1958

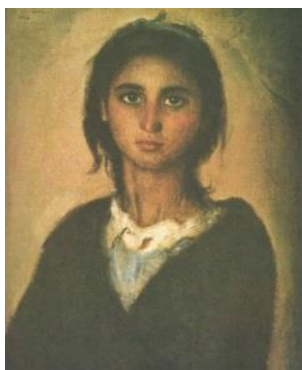
Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 103 cm x 73 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 68: ACUSACIÓN**



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Acusación*

Cronología: 1946

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: Sin confirmar

Ubicación: Colección Particular Díaz de Antonio y Capitán

**Figura 69: CARMEN / MELANCOLÍA**



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Carmen / Melancolía*

Cronología: 1914

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 101 x 73 cm

Ubicación: Don Benito (Badajoz) Colección FundArte Lillo Bravo

**Figura 70: LA NOVIA DEL PUEBLO**



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *La Novia del Pueblo*

Cronología: 1914

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 93 x 70 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 71: JOVEN CON MACHO CABRÍO / A GOETHE**



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior izquierdo: “ A Gohete. Eugenio Hermoso. 1957”

Título: *Joven con Macho Cabrío / A Gohete*

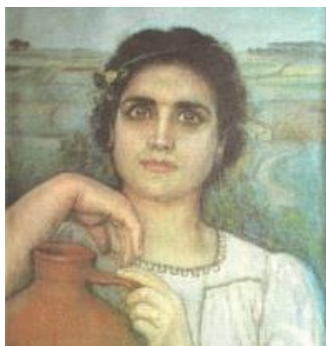
Cronología: 1957

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 62 cm x 80 cm

**Figura 72: LA NIÑA DEL CÁNTARO**



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior izquierdo: “Eugenio Hermoso. 1945”

Título: *La Niña del Cántaro*

Cronología: 1945

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 50 cm x 65 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de laSierra

**Figura 73: NIÑA TORERA**



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo superior izquierdo: “Niña Torera. 1951. EUGENIO HERMOSO”

Título: *Niña Torera*

Cronología: 1951

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 60 cm x 48 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 74: LA JOVEN DE LA ESPIGA**



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *La Joven de la Espiga*

Cronología: 1956

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 80 x 65,5 cm

Ubicación: Colección particular Díaz de Antonio y Capitán

**Figura 75: *BOCETO* (Mujer trabajando)**



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Boceto* (mujer trabajando)

Cronología: Sin Fecha

Técnica: óleo

Soporte: tabla

Medidas: 26 cm x 37 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 76: *ROSARIO EN HUELVA***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecha: “HUELVA 1915. EUGENIO HERMOSO”

Título: *Rosario en Huelva*

Cronología: 1915

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 100 cm x 80 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra



**Figura 77: ¡SOCORRO MARTE QUE VIENEN LOS SABIOS!**



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *¡Socorro Marte que Vienen los Sabios!*

Cronología: sin fecha

Técnica: lápiz

Soporte: papel

Medidas: 20 cm x 26 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 78: BUSCANDO LO QUE NO SE ES**



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecho: “Eugenio Hermoso. Buscando lo que no se es”

Título: *Buscando lo que no se es*

Cronología: sin fecha

Técnica: lápiz

Soporte: papel

Medidas: 20 cm x 26 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 79: SÁTIRA**



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Sátira*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: sin confirmar

Ubicación: sin confirmar

**Figura 80: AUTORES Y CRÍTICOS EN UN RINCÓN DEL PARNASO**



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Autores y Críticos en un Rincón del Parnaso*

Cronología: sin confirmar

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: sin confirmar

Ubicación: sin confirmar

**Figura 81: A COGER LAS UVAS**



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior izquierdo: “F.TEODORO DE NERTÓBRIGA”

Título: *a Coger las Uvas*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: tabla

Medidas: 30 cm x 22 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 82: TALENTO**



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecho: “F.T. DE NERTÓBRIGA  
Por detrás: “Talento”

Título: *Talento*

Cronología: S/F

Técnica: óleo

Soporte: tabla

Medidas: 28 x 33

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso, Fregenal de la Sierra

**Figura 83: *POBRECITO HABLADOR / CHARLATÁN***



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Pobrecito Hablador / Charlatán*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: tabla

Medidas: 28,5 cm x 38,5 cm

Ubicación: Colección Díaz Mayoral. Don Benito

**Figura 84: *HONORIS CAUSA***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior izquierda: “NERTÓBRIGA” Por detrás: “Honoris Causa”

Título: *Honoris Causa*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: tabla

Medidas: 20,5 cm x 11,5 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 85: *FUERZA INTERNACIONAL***



Autor: Hermoso, Eugenio. Por detrás: “Fuerza Internacional - Nertóbriga - de mi padre E. Hermoso”

Título: *Fuerza Internacional*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: tela

Medidas: 24 cm x 27 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 86: *LOS DANZADORES***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior izquierdo: “Eugenio Hermoso”

Título: *Los Danzadores*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 110 x 150 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 87: *FILÓSOFO LEÑADOR***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior izquierdo: “F.T.DE NERTOBRIGA”

Título: *Filósofo Leñador*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 110 cm x 130 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 88: *ACADEMIA BREVE***



Autor: Hermoso, Eugenio. Por detrás: “Conjunto. De mi padre E. HERMOSO”

Título: *Academia Breve*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

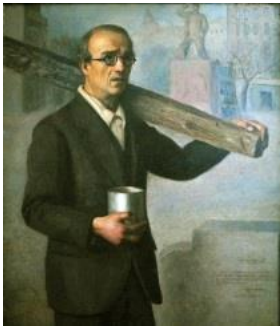
Soporte: tabla

Medidas: 11 cm x 20 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra



**Figura 89: *AUTORRETRATO EN EL MADRID ROJO***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecho: “EUGENIO HERMOSO. MADRID. FEBRERO DE 1939.”

Título: *Autorretrato en el Madrid Rojo*

Cronología: 1939

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 117 cm x 100 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 90: *BODEGÓN BURLESCO I***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo superior derecho: “F.T. de NERTÓBRIGA”. Por detrás: “BODEGÓN BURLESCO. EUGENIO HERMOSO”

Título: *Bodegón burlesco I*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: tabla

Medidas: 31 cm x 38 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso

**Figura 91: *BODEGÓN BURLESCO II / CATADURA***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior izquierdo: “F.T. de NERTÓBRIGA (EUGENIO HERMOSO)” Por detrás: “BODEGÓN BURLESCO”

Título: *Bodegón Burlesco II / Catadura*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: tabla

Medidas: 32,5 cm x 39,5 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 92: *BODEGÓN BURLESCO III***



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Bodegón Burlesco III*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: tabla

Medidas: 13 cm x 20 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 93: *LAS SAETAS DEL VICIO (INFIERNO)***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecho: “F.T. de NERTÓBRIGA”

Título: *Las Saetas del Vicio (Infierno)*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: tabla

Medidas: 54 cm x 54 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 94: *ESCARABAJO PELOTERO***



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Escarabajo Pelotero*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: tabla

Medidas: 32,5 cm x 33,5 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 95: *ANIMAL SOSTENIDO POR SU MUJER***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado: “EUGENIO HERMOSO” Por detrás: “ANIMAL SOSTENIDO POR SU MUJER”

Título: *Animal Sostenido por su Mujer*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: tabla

Medidas: 20 cm x 11,5 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 96: *MATRIMONIO A LA MODA / ENAMORADOS***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecha: “F.T.D. Nertóbriga”

Título: *Matrimonio a la Moda / Enamorados*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: tabla

Medidas: 28 cm x 21 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 97: *RETRATO GROTESCO***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior izquierda: “F.T. DE NERTÓBRIGA”

Título: *Retrato Grotesco*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: tabla

Medidas: 20 cm x 14 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra.

**Figura 98: *EL PEZ GRANDE SE COME AL CHICO***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior izquierda: “F.T. de Nertóbriga”

Título: *El Pez Grande se Come al Chico*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: tabla

Medidas: 34 cm x 39 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 99: OLIMPO IBÉRICO**



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: Olimpo Ibérico

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 200 cm x 137 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 100: INCENDIAIOS DE LAS ARTES**



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior izquierdo: "F.T.NERTÓBRIGA"

Título: *Incendarios de las Artes*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: tabla

Medidas: sin confirmar

Ubicación: sin confirmar



**Figura 101: *EL PINTOR Y LA DUQUESA***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecha: “F.T.D. Nertóbriga”

Título: *El Pintor y la Duquesa*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: tabla

Medidas: 23 cm x 15 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 102: *PRISIÓN Y MUERTE DE LA PINTURA***



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Prisión y Muerte de la Pintura*

Cronología: circa 1940

Técnica: óleo

Soporte: tela

Medidas: 47,5 cm x 36,5 cm

Ubicación: Colección particular de Antonio Díaz y Capitán.

**Figura 103: LA MUERTE Y UN DESNUDO**



Autor: Hermoso Eugenio

Título: *La Muerte y un Desnudo*

Cronología: 1940

Técnica: óleo

Medidas: 36,5 cm x 47,5 cm

Ubicación: Colección Particular Díaz de Hermoso y Capitán

**Figura 104: SECCIÓN DE LOS PERCEBES / INFIERNO**



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior izquierdo: “F.T. de Nertóbriga” Por detrás: “Sección de los Percebes – Infierno)

Título: *Sección de los Percebes / Infiernos*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Medidas: 49 cm x 56 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 105: *AL TEMPLO DE MINERVA***



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Al Templo de Minerva*

Cronología: sin confirmar

Técnica: sin confirmar

Soporte: sin confirmar

Medidas: sin confirmar

Ubicación: sin confirmar

**Figura 106: *YO ME CALLO / ENTIERRO DE LA PINTURA***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecha: “EUGENIO HERMOSO. PASAN LAS GENERACIONES. 1954”

Título: *Yo Me Callo / Entierro de la Pintura*

Cronología: 1954

Técnica: óleo

Soporte: tabla

Medidas: 98 cm x 105 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 107: *CAÍDO EN DESGRACIA***



Autor: Hermoso Eugenio. Firmado ángulo superior izquierdo: “F.T. NERTÓBRIGA”

Título: *Caído en Desgracia*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: tabla

Medidas: sin confirmar

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso, Fregenal de la Sierra

**Figura 108: *TRIBUNAL***



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Tribunal*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: tabla

Medidas: 39 cm x 48 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 109: *HOMBRE ILUSTRE***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo superior izquierdo: “NERTÓBRIGA”. Por detrás: “HOMBRE ILUSTRE”

Título: *Hombre Ilustre*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: tabla

Medidas: 20,5 cm x 11,5 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso, Fregenal de la Sierra

**Figura 110: *LA FAMA***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo superior izquierdo: “E. Hermoso.” Por detrás: “La Gloria y sus Elegidos”

Título: *La Fama*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: tabla

Medidas: 30 cm x 34 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 111: *ARMONÍA / AUTORRETRATO CON ARCOÍRIS***



Autor: Hermoso, Eugenio

Título: *Armonía / Autorretrato con Arcoíris*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: tela

Medidas: 90 cm x 102 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra

**Figura 112: *COLABORACIÓN***



Autor: Hermoso, Eugenio. Firmado ángulo inferior derecha: “F.T.D. Nertóbriga”

Título: *Colaboración*

Cronología: sin fecha

Técnica: óleo

Soporte: tela

Medidas: 130 cm x 100 cm

Ubicación: Casa Museo de Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra



Sevilla 21 de Marzo de MMXVI